Pedro Ruiz Pérez

Manual de estudios literarios de los siglos de oro

CASTALIA UNIVERSIDAD

Este Manual se sitúa en la consideración de las letras aúreas como un hecho comunicativo de carácter histórico, con una serie de elementos participantes en el proceso, desde la producción del texto a su consumo por los destinatarios.
Los capítulos 1 a 7 estudian los componentes del marco general de las letras del período, en su realización como proceso histórico y cultural; se abordan, sucesivamente, el texto, sus cauces de difusión, el papel del autor, las formas en que fueron recibidos e interpretados y las pautas de codificación, entre la preceptiva y la valoración.
Los tres últimos capítulos se ponen al servicio del estudiante, desde una perspectiva actual, apuntando los instrumentos para el análisis crítico de las obras y sus series en el período áureo, así como un esbozo de su historia literaria. Se revisan los criterios de periodización y de codificación genérica y se presentan los recursos básicos para el estudio —repertorios, diccionarios, bibliografía crítica, informática—.

CASTALIA UNIVERSIDAD

Los manuales de Castalia Universidad despliegan de manera sucinta, rigurosa y amena el caudal de conocimientos más frecuentados por una persona culta, de manera que permiten recordar, asentar, mantener y desarrollar los conocimientos obtenidos o que se hallan en nuestro horizonte cultural. Por su organización y estructura, además, son apropiados para consultas parciales, puntuales y rápidas; aunque también se han redactado como posibles lecturas más demoradas y comprometidas. Cada uno ha sido elaborado por reconocidos especialistas, que se han esforzado, sin incurrir en excesos eruditos, por presentar un panorama actual, contextualizado y riguroso, que pueda satisfacer la curiosidad del profano y la necesidad de contar con un vademecum del profesional.

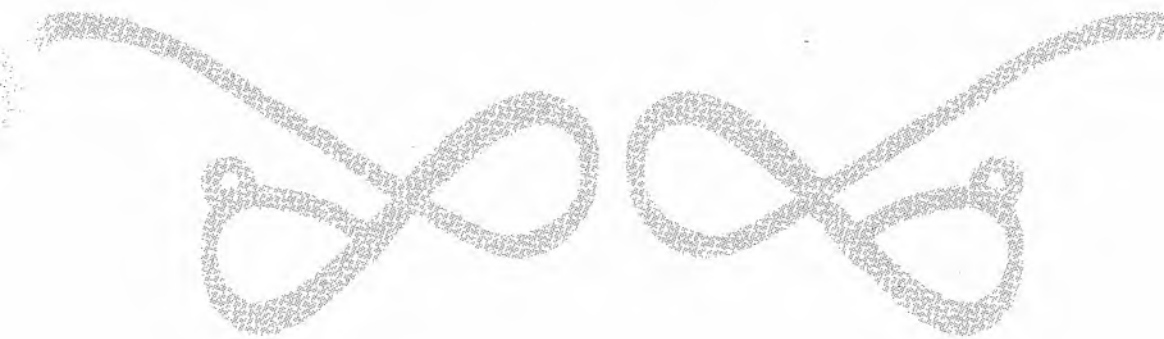
Pedro Ruiz Pérez

Es profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Córdoba. Participa en el Grupo P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) y en sus estudios sobre los géneros líricos. Autor de trabajos sobre poesía y teatro contemporáneos, se centra en distintos aspectos de la literatura áurea, en especial los relativos a la formación y transmisión de modelos, con perspectivas metodológicas que sintetiza en este Manual. Ha publicado El espacio de la escritura (Berna, 1996), Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (Córdoba, 1997) y ha editado la Poesía de Boscán (Madrid, 1999) y antologías de Javier Egea (Barcelona, 2002) y el Duque de Rivas (Madrid, 2003).

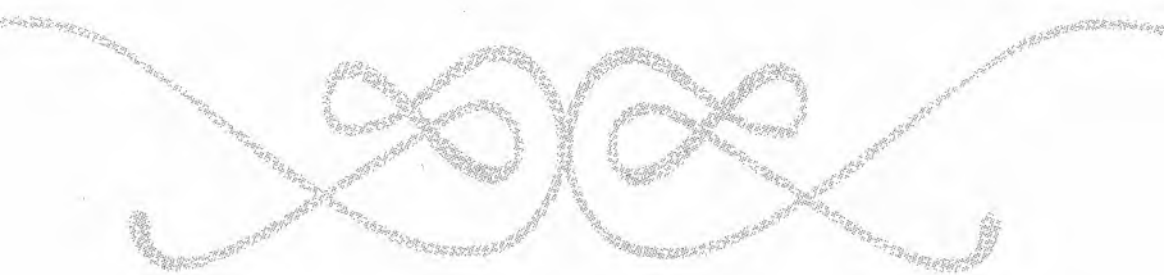
CC CREATIVE COMMONS

Pedro Ruiz Pérez

Manual de estudios literarios de los siglos de oro



Manual
de
estudios literarios
de los
siglos de oro



CASTALIA UNIVERSIDAD

DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE

PRIMEROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

1. David Pujante
MANUAL DE RETÓRICA

2. Pedro Ruiz Pérez
MANUAL DE ESTUDIOS LITERARIOS DE LOS SIGLOS DE ORO

© Pedro Ruiz Pérez, 2003

© De esta edición Editorial Castalia, 2003
Zurbano, 39 - 28010 - Madrid
Tel.: 91 319 58 57 - Fax: 91 310 24 42
Correo electrónico: castalia@infonet.es
www.castalia.es

I.S.B.N.: 84-9740-087-9
Depósito legal: M. 42.623-2003

Impreso en España - Printed in Spain
por IMPRENTA FARESO - Madrid

para todos los amigos
cuyas voces suenan en estas páginas;
para mis estudiantes,
con quienes he aprendido

Sumario

Preliminar 11

1. La institución de las letras áureas 19

1.1. La conceptualización de los «siglos de oro» 22
1.2. La poética clasicista 32
1.3. La república literaria 36
1.4. Humanistas, letrados y literatos 43
1.5. Las razones de la lectura 47
1.6. Los modelos literarios 51
Referencias bibliográficas 54

2. El texto: delimitación formal y materia lingüística 57

2.1. El largo camino a la fijación impresa 61
2.1.1. El teatro, 61. 2.1.2. Lírica y épica, 64. 2.1.3. La prosa, 66. 2.1.4. Formalización y lectura, 68
2.2. La lengua de los textos: etapas históricas 70
2.2.1. Hacia la normalización, 71. 2.2.2. La fijación gramatical, 72. 2.2.3. El modelo humanista, 75. 2.2.4. Una lengua clásica, 78. 2.2.5. La lengua artística, 82
2.3. La norma y la variación 86
2.4. La edición filológica: tipos, problemas y criterios 91
2.5. El canon 97
Referencias bibliográficas 101

3. La transmisión textual 105

3.1. Contexto cultural de unos cambios 109
3.1.1. Lengua clásica y lengua vulgar, 109. 3.1.2. La autoridad del texto, 111. 3.1.3. Difusión de las obras, 112. 3.1.4. La alfa-

betización, 114. 3.1.5. La valoración del libro, 116. 3.1.6. Las formas de lectura, 118

3.2. Circuitos y formatos: la modelización del texto 120
3.2.1. La representación teatral, 122. 3.2.1.1. El corral de comedias, 124. 3.2.1.2. La calle y el palacio, 126. 3.2.2. El manuscrito, 128. 3.2.3. Los impresos, 130

3.3. La voluntad autorial y los ruidos en la transmisión 134
3.3.1. El escritor y la difusión de sus textos, 134. 3.3.2. Los procesos de publicación, 138

3.4. Las letras y su marco social 141
Referencias bibliográficas 145

4. El escritor: de la autoridad a la autoría 149

4.1. Perfiles históricos: los orígenes 154
4.1.1. Caballeros y letrados, 154. 4.1.2. Humanistas, 155. 4.1.3. Nobles, clérigos y académicos, 157. 4.1.4. La profesionalización, 160. 4.1.5. La conflictiva afirmación, 162

4.2. Autoridad e imitación 165
4.2.1. La autoridad externa: las fuentes, 165. 4.2.2. La autoridad subjetiva: narrador y personaje, 167

4.3. La conformación autorial: estrategias discursivas 172
4.3.1. Personajes ideales y personajes conflictivos, 173. 4.3.2. El lugar del narrador, 174. 4.3.3. El estatuto del autor, 176. 4.3.4. Instancias narrativas, 178. 4.3.5. Hacia la autonomía creativa, 182. Referencias bibliográficas, 185

5. Universos de referencia 191

5.1. Mundos y textos: modelos 193
5.1.1. La escolástica medieval, 195. 5.1.2. La crítica humanista, 198. 5.1.3. La espiritualidad renovada, 203. 5.1.4. Culminación y quiebra del organicismo, 208

5.2. Veracidad y utilidad 213

5.3. Un tema central: el amoroso 216

5.4. Otros ejes temáticos 221
5.4.1. La aventura, 221. 5.4.2. Formas de la trascendencia, 223. 5.4.3. Destellos de la apariencia, 225. 5.4.4. Los conflictos del cambio, 226. 5.4.5. Construcciones utópicas, 228. 5.4.6. Lugares de autoridad, 229

5.5. La autoridad como referencia 231
Referencias bibliográficas 236

6. La recepción de los textos 239

6.1. Oidores y lectores 242
6.1.1. Convivencia y desplazamientos, 242. 6.1.2. Los códigos del libro, 245

6.2. El consumo literario 249

6.3. Recepción e *imitatio* 253

6.4. La recepción crítica 257
6.4.1. Concepto y valor, 258. 6.4.2. Repertorios y modelos contemporáneos, 260. 6.4.3. Lecturas críticas, 264. Repertorios y florilegios contemporáneos por orden cronológico, 269. Referencias bibliográficas, 271

7. Poética y preceptivas 277

7.1. La tradición clásica 279

7.2. Tratados y preceptivas 285

7.3. Poética y retórica 296

7.4. Género y estilo 300

7.5. La métrica 304
Referencias bibliográficas 311

8. Historia y crítica 315

8.1. Sobre la delimitación de los «siglos de oro» 318
8.1.1. Criterios de periodización, 318. 8.1.2. Factores de continuidad, 321

8.2. Los géneros: desarrollo histórico 325
8.2.1. El teatro, 325. 8.2.2. La narrativa, 329. 8.2.3. La lírica, 333

8.3. Cronología 335

8.4. Perspectivas críticas 340
8.4.1. El teatro, 341. 8.4.2. La narrativa, 344. 8.4.3. La lírica, 349. Referencias bibliográficas, 354

9. Prácticas e instrumentos filológicos 359

9.1. Leer, editar y comentar los textos 363
9.1.1. La práctica filológica, 364. 9.1.2. Modelos teóricos y perspectivas críticas, 369. Referencias bibliográficas, 374

9.2. *Instrumenta* 375
9.2.1. Repertorios, 377. Referencias bibliográficas, 379. 9.2.2. Diccionarios, 380. 9.2.2.1. Las obras del humanismo, 380.

Referencias bibliográficas, 383. 9.2.2.2. La elaboración actual, 383. Referencias bibliográficas, 386. Algunos léxicos y concordancias, 387. 9.2.3. Contextualización y codificación, 387. Referencias bibliográficas, 390

9.3. La bibliografía crítica 392
9.3.1. Repertorios bibliográficos, 393. Referencias bibliográficas, 394. Bibliografías particulares por autores, 394. 9.3.2. Manuales de historia de la literatura, 396. Referencias bibliográficas, 398. 9.3.3. Textos y estudios, 398

9.4. En la era de la informática 403
Referencias bibliográficas 407

9.5. Para el estudio: entre las obras y las series 408

10. Modelos, corrientes y desarrollos genéricos 411

10.1. El primer humanismo y los desarrollos del relato 413
10.2. La renovación de los modelos poéticos 415
10.3. La literatura dramática y el teatro. «La Celestina» 417
10.4. La prosa humanista: didactismo, historias y cuentos 420
10.5. Sátira, estructuras lucianescas y narrativa. La génesis de la picaresca 423
10.6. La narrativa idealista 426
10.7. Literatura espiritual 429
10.8. La poesía lírica en el siglo XVI. El entorno de Garcilaso 431
10.9. La superación del petrarquismo y las corrientes poéticas a finales del XVI 434
10.10. Desarrollo del teatro en el siglo XVI 437
10.11. La narrativa cervantina 440
10.12. Teatralidad y dramaturgia entre dos siglos 443
10.13. La modelización picaresca y la narrativa barroca 445
10.14. El espectáculo en el corral y el modelo dramático de Lope de Vega 448
10.15. La poesía entre dos siglos. Lope y Góngora 451
10.16. La variedad de la lírica barroca. Quevedo 455
10.17. Prosa satírica, didáctica y moral en el siglo XVII 458
10.18. Tirso de Molina y otros autores de la comedia 461
10.19. Calderón y los modelos teatrales barrocos 463

Índice de conceptos 467

Índice de autores y obras anónimas 473

Preliminar

Todo texto, literario o no, es un hecho histórico, y su misma caracterización depende de esa circunstancia. Pero, específicamente, la historicidad de un texto es doble: la de su emisión y la de su recepción, que no siempre resultan coincidentes. Lo que nos lleva a los textos es nuestra actitud de lectores, y los textos literarios, aun los del pasado, nos interesan por su lectura desde el presente que nos corresponde. Es más. Damos categoría de literarios a textos que en su origen no fueron tales, pues para sus autores y para los lectores contemporáneos no respondían a las categorías con las que hoy definimos la literatura, que es también un hecho histórico.

Las letras de los llamados siglos de oro nos siguen interesando por su capacidad de emocionarnos, o, mejor dicho, por nuestra capacidad de emocionarnos con su lectura. Sus valores no son eternos, sino que se definen en el diálogo con el presente de cada lector y por la perspectiva que éste adopte, desde la más gratuita a la más especializada, con sus distintos intereses (históricos, culturales, antropológicos, estéticos y hasta estrictamente literarios). La primera corresponde al simple placer de enfrentarse a un texto y

aceptar durante un tiempo la invitación a sumergirse en un mundo de ficción del que el lector puede salir enriquecido estética o intelectualmente o, de manera más simple, tras haber sentido la libertad de una evasión del mundo que le rodea; en definitiva, cada lectura de esta naturaleza es un acto individual donde casi todo está permitido[1]. Mucho más reglamentado está el espacio del investigador, cuyo acercamiento a los textos se realiza siguiendo unos criterios —concretados en reglas y métodos— destinados a la elaboración de un conocimiento, en muchos casos autojustificado en el marco de una actividad que se retroalimenta y se sostiene profesional y académicamente[2]. Las páginas que siguen están destinadas a una labor que podemos situar entre estos dos extremos: el estudio literario, entendido como un acercamiento sistemático a los textos de un período y a las claves de su funcionamiento, no tanto en el presente del lector como en el de su creación.

Como objetivo del estudio literario de las obras del período áureo podemos marcar el de situarlas correctamente para interpretarlas en su valor histórico, comenzando por reponer este valor, desde sus propias claves, para que su análisis no derive a los espacios sin reglas de la lectura fruitiva, por mero placer. Para alcanzar ese objetivo debemos acercarnos a los textos al mismo tiempo que a los factores que enmarcaban y condicionaban su funcionamiento comunicativo y la especificidad de su efecto entre los lectores contemporáneos. Cada obra, con independencia de motivaciones concretas, se codifica y formaliza de acuerdo con unas claves estéticas vigentes en su momento, que posibilitan su inserción en la serie histórica y literaria (un género, una tradición, un estilo, un tópico, etc.) y establecen las condiciones idóneas para la recepción por los destinatarios a los que primariamente se dirige. Por ello las cuestiones pertinentes son las de quiénes escribían, para quiénes escribían, cómo se situaban ante la escritura y la difusión del texto, acerca de qué trataban sus obras y, en definitiva, qué es lo que realmente escribieron. Lógicamente, estas preguntas son específicas para

[1] Sin perder ni un ápice de rigor, Rosa Navarro plasma en *¿Por qué hay que leer a los clásicos?* (Barcelona: Ariel, 1996) las razones de una lectura basada en el disfrute, guiando el acercamiento a los textos, muchos de ellos de los siglos de oro.

[2] Se apunta más adelante [9.1.2] el panorama trazado por Juan Luis Alborg sobre esta desviación de la crítica.

cada texto, pero una introducción al estudio literario debe acercarse a estos aspectos con carácter general, abordándolos como los códigos rectores del proceso literario en todos los aspectos que mediaban entre la escritura y la lectura.

Refiriéndose a sus *Novelas Ejemplares* (1613), Cervantes afirma en el prólogo: «Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». En sus palabras se encierran las claves de una parte sustancial de las letras del período: la invención, la elaboración artística siguiendo unas reglas codificadas en mayor o menor medida y, finalmente, su difusión, dominada por un cauce impreso que todavía mantenía a comienzos del XVI un carácter de novedad y no pocas reticencias entre gran parte de los letrados. Antes de ser productor de sentido, el texto es producto de un quehacer, laborioso como un parto y condicionado históricamente como cualquier otra práctica social. Los condicionamientos más relevantes proceden de su naturaleza de hecho comunicativo, lo que convierte al texto, lejos de cualquier autonomía reclamada por teorías literarias modernas, en una intersección de factores procedentes de las distintas instancias participantes en la comunicación, delimitadas en el modelo de Jakobson. En parte estos factores emparentan a los textos literarios con el resto de discursos vigentes en su momento, así como con la serie literaria en su diacronía, pero, de otra parte, en ellos encuentran también la clave de su singularidad, su definición como tales textos literarios en su propia especificidad. Dichos factores son la respuestas a la interrogaciones formuladas líneas atrás.

Desde esta perspectiva se plantea el presente manual. En ningún caso pretende ser una historia de la literatura. Carece de la información sistemática de una crónica, no sigue una ordenación cronológica ni tampoco aborda la reconstrucción y elucidación de un referente concreto, convertido en el objeto de su reflexión. Por el contrario, lo que plantea es una serie de claves, articuladas en torno a la consideración de la literatura como un hecho comunicativo de carácter histórico; así, se apuntan fenómenos, líneas de fuerza y factores distintos que pueden servir para, a partir de ellos, construir una historia literaria, apenas esbozada en el último apartado, y, sobre todo, para abordar el análisis de los textos concretos, cuya individualidad no puede concebirse aislada de la serie en que se insertan. La intención es ayudar a quien se inicia en

estos estudios a formularse una serie de preguntas y a tratar de contestarlas con ayuda de unos instrumentos (conceptuales, históricos, metodológicos o bibliográficos) conscientemente parciales, sin pretensiones de exhaustividad, apenas exigible a los «panoramas críticos», pertenecientes a otro género de los estudios literarios, circunscritos a objetos más delimitados y dirigidos a lectores más iniciados. A este manual no le faltan ilustres predecesores, como el más panorámico de Pablo Jauralde[3] o el de Francisco López Estrada dedicado al período anterior al denominado «áureo» y hecho con un planteamiento más descriptivo y sistemático[4], pero el suyo es un género al que la tradición española sigue siendo refractaria, especialmente en los ámbitos universitarios. En este campo sin reglas precisas he debido optar y lo he hecho, asumiendo que en un género que debe caracterizarse por lo meramente descriptivo he introducido perspectivas y sesgos personales. Dicho en otra forma, no me he limitado a la exposición del estado actual de los estudios, a la decantación de la bibliografía existente sobre el tema; en las páginas que siguen también hay una propuesta de enfoque, de replanteamiento de los datos y de incorporación de aspectos generalmente no considerados ni en la práctica docente habitual ni en el hispanismo áureo vigente, sino que proceden de otros ámbitos de las ciencias humanas o, sencillamente, de modelos de análisis desarrollados en el estudio de otras literaturas nacionales, como las distintas series promovidas por la editorial italiana Einaudi[5]. Acepto las reticencias y asumo las limitaciones.

He tratado, no obstante, de mantener, en el capítulo final, una síntesis de los núcleos genéricos más caracterizados en el período, una breve introducción para apuntar algunas de las relaciones más significa-

[3] *Manual de investigación bibliográfica*, citado en 9.2.1.

[4] *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1983 (edición revisada y ampliada).

[5] *Lo spazio letterario del medievo*, ed. P. Boitani, M. Mancini y A. Varvaro, 1999; o *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa [5]. Con un planteamiento similar, y relativa a otra materia de interés para los estudiantes de las letras españolas de los siglos XV a XVII, también puede destacarse *Lo spazio letterario di Roma Antica (I. La produzione del testo. II. La circolazione del testo. III. La ricezione del testo. IV. L'attualizzazione del testo. V. Cronologia e bibliografia della letteratura latina)*, dir. G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giordina, Roma: Salerno, 1989-1990; y, con carácter individual y más sintético, Moses Hadas, *Guía para la lectura de los clásicos griegos y latinos* (1954), México: FCE, 1987.

tivas, susceptibles de orientar la insustituible lectura de los textos, pues las obras literarias constituyen por sí mismas el objeto y el centro del estudio literario. Se presenta ordenada diacrónicamente, como un esquema de historia literaria en el sentido más tradicional y útil para el estudiante y para quien se acerca a un manual en busca de información y de un panorama ofrecido en sus líneas esenciales. Lo he planteado, no obstante, sin la renuncia a formular de camino algunas hipótesis, a trazar determinadas perspectivas de lectura, en definitiva, a proyectar el resultado de unos años de familiarización con los textos áureos en la biblioteca y en el aula. Hay, pues, una parte que tiene algo de ensayístico y que, como tal, se mueve al margen de la linealidad habitual en las exposiciones de manual, reproduciendo los círculos y entramados, las intersecciones y confluencias que los factores tratados muestran en su dinámica cultural; así, algunos textos o autores, ciertos fenómenos y determinadas perspectivas aparecen con frecuencia, como *leitmotiv*, en términos de un narratólogo amistoso, como latiguillos, en terminos de un censor que puede mantener la misma cordialidad: el *Quijote*, Lope, la imprenta, el corral, las manifestaciones prologales, el problema de la lengua poética, la poética clasicista, la constitución de la literatura, las prácticas de lectura, la educación..., en definitiva, la claves del funcionamiento de la literatura como hecho comunicativo.

Los capítulos del libro van dedicados, respectivamente, a cada uno de los elementos de este proceso y se disponen en un orden no exento de obligadas recurrencias, pero en función de un criterio a la vez interpretativo y didáctico. Así, los capítulos 1 a 7 plantean de manera sucesiva el marco general en que se mueven las letras áureas como proceso histórico y cultural, el texto como objeto central del estudio, sus cauces de difusión como pautas para su realización, el lugar y la función del autor, los temas y los modelos de pensamiento y representación en que se inscriben, las formas en que fueron recibidos e interpretados y, finalmente, otra cuestión de carácter general, sobre el modo en que se codificaban, teniendo en cuenta que, en este período especialmente, la teorización no es independiente de la práctica creativa, por lo que no ha de considerarse tanto una cuestión previa como una resultante del proceso. El capítulo 8 se sitúa ya en una perspectiva actual (la que historia el período como algo acabado y formula su crítica), conjugando los criterios vigentes con la atención a la realidad esbozada desde los

acercamientos anteriores. En el capítulo siguiente se atiende directamente a la orientación práctica del estudio, con especial referencia a los recursos básicos para ello, antes de concluir con el ya apuntado panorama de modelos, corrientes y desarrollos genéricos.

En este trazado se sintetiza una consideración de la literatura como proceso que discurre entre la institución y el texto escrito, entre las series y los hechos concretos, entre el escritor y el lector, y todo ello sin sustraerse a las cuestiones materiales, pero teniendo siempre al texto como eje central de todas estas relaciones. También se propone una guía para el orden en que un estudiante puede acercarse a los hechos literarios, sin incurrir en prejuicios ni inmanentismos, teniendo en cuenta el marco en el que se inserta el texto y los factores que completan el sentido de sus elementos.

El libro puede seguirse de este modo como un ensayo unitario, pero el lector interesado puede encontrar en cada capítulo una información básica sobre el tema en cuestión, sin que el conjunto quede reducido a los límites de un prontuario. No obstante, dado que esta función de utilidad no debe faltar en un manual, el texto se articula en la medida de lo posible con distintos niveles de epígrafes, para identificar las cuestiones y permitir un sistema de referencias internas; las llamadas entre corchetes remiten a otros apartados del texto en que se trata el mismo aspecto; un índice de conceptos completa la guía para la consulta concreta. La bibliografía de cada capítulo o apartado, con el comentario que la acompaña, sirve tanto para indicar las fuentes como para permitir al lector ampliar su búsqueda. Los criterios aplicados en la selección han sido de economía y funcionalidad, esto es, de obras básicas, en muchos casos ya convertidas en textos de referencia, casi siempre volúmenes y monografías, y accesibles para un estudiante medio, por su disponibilidad en el mercado o en las bibliotecas de su entorno. La selección presenta un segundo nivel, al señalar, mediante un asterisco, los estudios que pueden considerarse casi como imprescindibles en cada uno de los temas para el lector que se sitúa entre el momento de la iniciación y el de una cierta especialización en el estudio de la materia. Este último no podrá ignorar la existencia y utilidad de una tipología más variada de estudios, incluyendo artículos de revistas de distinta procedencia o aportaciones a reuniones científicas, para profundizar en el estudio de los temas abordados y abrirse a nuevos enfoques, metodo-

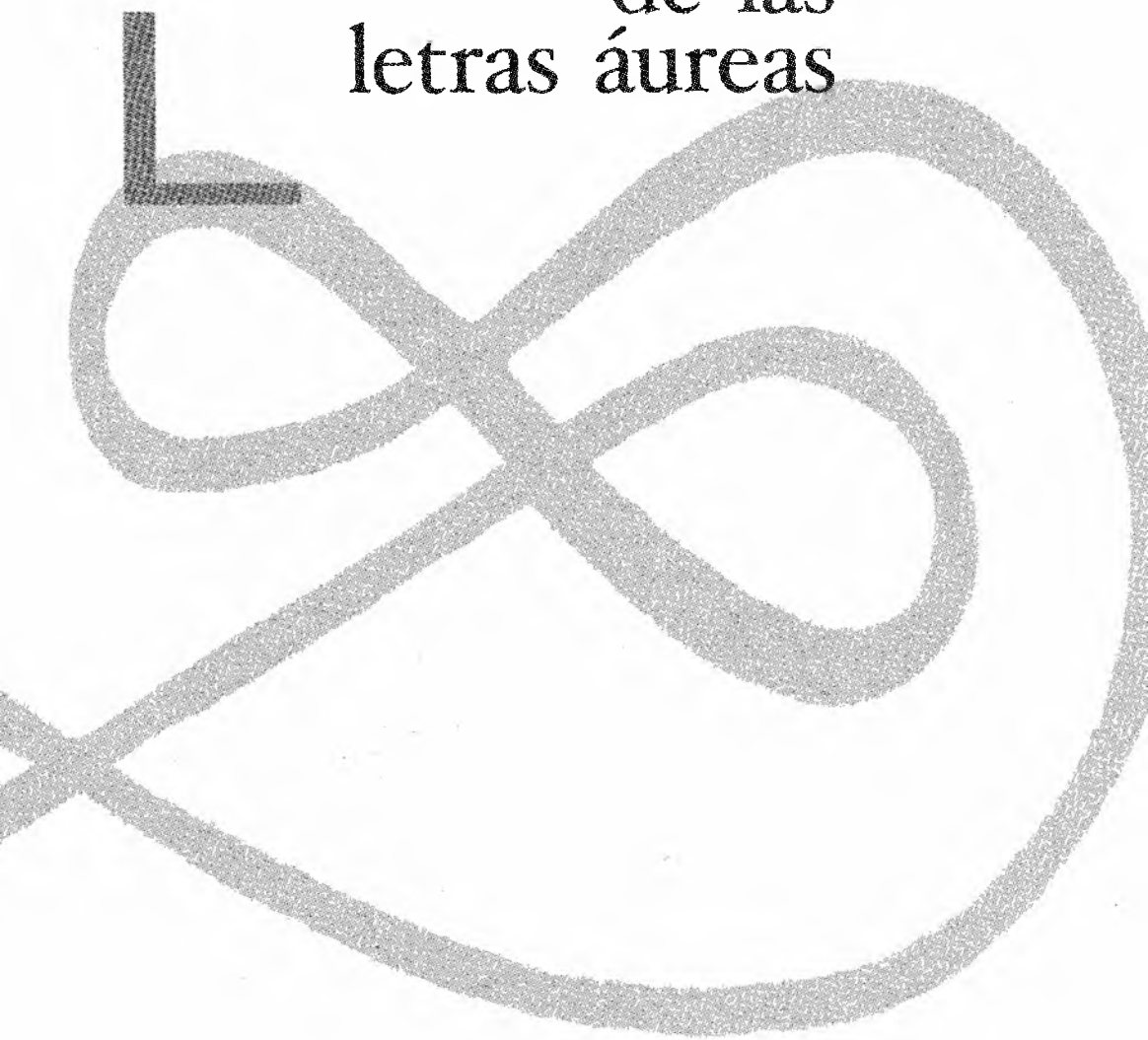
logías y juicios críticos. Pero eso corresponde a otra instancia o a un momento posterior al de la lectura de un manual como el presente.

No pretendo, ni creo que en ningún caso pueda plantearse, una respuesta única a los problemas que el período presenta al estudio literario, y, menos aún, un sustituto de lo que debe ser una experiencia personal, un camino que, en solitario o mediante el trabajo en el aula, con la guía del profesor, debe desarrollar cada lector en su acercamiento al conjunto de esta producción o a alguna de sus obras, en especial si quiere hacer de la lectura una práctica filológica, un ejercicio de estudio literario. Para ello estas páginas aspiran a servir, más que de guía, de estímulo y sugerencia.

Aun sin querer limitarse a una mera guía de consulta, este libro ha nacido en las aulas y a ellas pretende retornar, con la intención de servir de instrumento de trabajo y de reflexión, de estímulo en ocasiones y de trampolín para avanzar en el conocimiento a través de otras fuentes y estudios, sin los cuales será un apunte incompleto. No puede, por tanto, ser un objeto inerte, sino que cada lector, sobre todo el estudiante con la ayuda de su profesor, debe convertirlo en la herramienta que en cada caso necesita. Ojalá las páginas que sigan hayan alcanzado la flexibilidad necesaria para ello y, de esta forma, no desmerecer de los estímulos proporcionados por compañeros y alumnos y, justificar, al menos parcialmente, el tiempo sustraído a mi familia. En gran medida, este libro les pertenece.

I.

La institución de las letras áureas



La primera definición de una ciencia es la de su objeto, por lo que debemos comenzar el estudio de las letras del llamado «período áureo» determinando la naturaleza de ambos conceptos, es decir, la «literatura» y los «siglos de oro». Se trata de dos conceptos vinculados, pues no se puede considerar la «literatura» al margen de su realización histórica, ni cabe una definición de los «siglos de oro» ajena a sus realizaciones literarias; ambas conceptualizaciones son resultados paralelos de un mismo proceso. Rehuiremos, pues, definiciones esenciales, para analizar el modo en que dichos conceptos se formaron, su naturaleza histórica y cambiante, el valor que tuvieron en su cronología y el modo en que la historiografía posterior los ha modelizado para nuestra recepción, con particular atención al sistema en el que se inscribe todo el discurso letrado de esta época: la poética clasicista. Comenzaremos analizando el concepto de «siglos de oro» a partir de su formación y consolidación, para delimitar a continuación lo que en esos siglos se entendía por «literatura» o, más precisamente, «buenas letras».

I.I.
La conceptualización de los «siglos de oro»

Posiblemente debamos a Vasari la formalización de la idea de una «edad de oro» y su inserción en un modelo historiográfico llamado a obtener una gran fortuna crítica. En las polémicas sobre el arte durante el período humanista aparecen dos constantes, especialmente en lo relativo a la pintura: la dignidad misma del arte y el valor de las realización modernas en relación con las pasadas. Uno de los argumentos más utilizados en defensa de la primera de estas nociones es el de su antigüedad, por lo que el parangón con el presente resulta inevitable. En sus *Vite de' piu excellenti Pittori, Scultori e Archittetori* (1550, ampliada en 1568), Giorgio Vasari aborda ambos extremos y los resuelve recuperando una concepción de la historia dividida en cuatro edades. En ella toma el modelo plasmado por Ovidio en sus *Metamorfosis* (con un carácter degenerativo desde la edad de oro, a través de las de plata y bronce, hasta la edad de hierro) y le superpone un esquema basado en las edades del hombre, que marcan un proceso de la infancia a la madurez. Con ello se sumaba a la construcción humanista de un paréntesis medieval [8.1.1], para establecer una polaridad entre la antigüedad clásica y el presente. Así, con la madurez de las artes, se recupera el esplendor de los primeros

tiempos, produciéndose una nueva «edad de oro», protagonizada por sus contemporáneos a partir de una «rinascita dell'arte». La idea de «renacimiento» no es nueva, sin embargo, a mediados del XVI, sino que se le puede seguir una apreciable estirpe en las décadas anteriores, manifestándose en las polémicas de Erasmo, en las epístolas de Luis Vives (en 1519 plantea el «tema del Renacimiento» y manifiesta que «nos alegramos de nuestro siglo»), en los escritos de Marsilio Ficino (en 1492 se refiere a la «edad de oro que ha restaurado a la luz las artes liberales, las cuales habían sido casi destruidas») o en los *Comentarios* de Leonardo Bruni, que celebra la llegada a Florencia del helenista Manuel Crisóloras como el inicio de una nueva edad tras una época de tinieblas.

Los modelos historiográficos clásico y bíblico se encuentran en esta imagen de recuperación de un pasado modelizador para un presente brillante, que apoya en gran medida su carácter áureo en la imitación de las formas y valores de una época considerada como clásica. De este modo podían afirmarse al tiempo el valor de unas artes, cifrado en su antigüedad, y la validez de sus realizaciones, que llegan a superar a las del pasado. El argumento se basa en la división del tiempo anterior en un pasado remoto, con el que se establece un parangón de resultados ambiguos, y en un pasado inmediato, respecto al cual la superación se presenta como incuestionable para los protagonistas y herederos del humanismo. Frente a una época pintada con tintes oscuros se afirma el carácter áureo de la presente, en la que resurgen todos los valores positivos e idealizados del mundo grecolatino y se produce un verdadero renacimiento, una nueva «edad de oro».

Si la formulación de Vasari llega a resultar definitiva, su núcleo estaba latente desde Petrarca, a mediados del XIV, para constituir el soporte implícito del florecimiento cultural de la Italia del siglo XV. En España la idea se extiende, con distintas expresiones, a lo largo del XVI, a partir del cambio histórico que se produce a finales del XV, con todas las grandes realizaciones del reinado de Isabel y Fernando. En su corte, Nebrija, que ya se había enfrentado con sus *Introductiones latinae* (1481) a los modos de los gramáticos medievales y su corrupción de la latinidad, proclama para su gramática romance la honrosa función de acompañar la época del máximo esplendor de la lengua, unida al cénit histórico de los reinos peninsulares con Castilla a la cabeza. Los sucesos de las décadas siguientes, que conducen a la monarquía castellana a convertirse en cabe-

za de un imperio donde no se ponía el sol y en el que se suma el legado de Roma con el descubrimiento de un nuevo mundo, parecen confirmar esta intuición, consolidando el entusiasmo por unos tiempos en que, alimentada por las remesas de la flota americana, se impone la metáfora del carácter áureo. Pocos años antes, en 1487, en un texto latino sobre la conquista de Málaga, Pedro Boscá ya se refería a «illa aurea saecula». En su famosa idea de «la lengua compañera del imperio» [2.2.2] el gramático sevillano, sin entrar en lo que pudiera tener de profético o iluminado, estaba recogiendo un tópico de muchos siglos, surgido de la contemplación del desplazamiento del dominio, a lo largo del Mediterráneo, de oriente a occidente, siguiendo el curso del sol, una secuencia histórica en que se sucedían Mesopotamia, Egipto, la Hélade, Roma, Germania, la Francia carolingia, en parte Italia y, finalmente, Hispania, la Hesperia occidental, el *finis terrae* abolido por los viajes de Colón. La actitud humanista se complacía en sumar a la grandeza política la dimensión cultural, al poner en paralelo la *translatio imperii* y, como consecuencia, la *translatio studii*. Por esta herencia, conseguida con esfuerzo y a través del tiempo y del espacio, los hombres cultos de la España imperial se sienten continuadores y émulos de griegos y latinos, protagonistas de un renacer cultural que les lleva a un período dorado. El celebrado soneto de Acuña a Carlos V da forma poética a esta noción: «Ya se acerca, señor, o ya es llegada/ la edad gloriosa en que promete el cielo/ una grey y un pastor solo en el suelo/ por suerte a vuestros tiempos reservada (...)»: el recubrimiento de un carácter providencial, cercano al halo de mesianismo con que a veces se aureoló la imagen del emperador, incorpora con el componente cristiano una idea de la historia en que se consuma la promesa de la Salvación, de la culminación de los tiempos. Con todos estos factores se va conformando, ya en la España del siglo XVI, una conciencia de vivir un tiempo fuerte, una época en la que el discurso ideológico tiende a acentuar el brillo dorado conforme se van abriendo las grietas del imperio, favorecido, bien es cierto, por el florecimiento de una producción cultural desconocida en el pasado. Tras la edad de hierro de las luchas con los enemigos de la religión en el propio suelo peninsular, se abre una época de grandeza, en la que las artes alcanzan su culmen al compás de la gloria imperial.

La eclosión de la bucólica en todos los géneros literarios a lo largo del siglo XVI no es ajena a la existencia de esta conciencia, con todas sus

oscilaciones, matices y contradicciones. El ideal arcádico [5.4.5], hecho de paz, armonía y expresión artística sin conflicto con la naturaleza, conforma un emblema de este «siglo de oro». El sintagma aflora en la expresión de autores contemporáneos, en especial vinculados al discurso pastoril, como Bernardo de Balbuena, en su *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, o el propio Lope de Vega, en su silva de este nombre, ya entrado el XVII. A mediados del siglo Gracián vuelve a expresar la tensión, ya desde una visión de franca decandencia: «Floreció en el siglo de oro la llaneza; en este de hierro, la malicia» (*Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647). Las diferentes circunstancias, ideologías y actitudes individuales ubicaron en distintos momentos (el pasado o el presente, nunca el futuro) la imagen de esplendor. Fueran o no una designación directa del presente, el ideal áureo y la noción equivalente echaron raíces en la mentalidad de los hombres del período, marcando su conciencia histórica y su autorrepresentación, establecida sobre una polaridad pasado-presente en la que la denominación de «siglo» no significa un número exacto de años, sino una época («el siglo» es por antonomasia el mundo presente); en el mismo texto de Gracián encontramos este uso léxico: «Los sujetos eminentemente raros dependen de los tiempos (...) Fueron algunos dignos de mejor siglo». El «mejor siglo», el «siglo de oro» alude, pues, a una época brillante e ideal («Siglo de oro» es, según el *Diccionario de Autoridades*, «El espacio de tiempo, que fingieron los Poetas haber reinado el Dios saturno, en el que decian habian vivido los hombres justificadissimamente: y por extensión se llama assi qualquier tiempo feliz»), con independencia de su localización en el presente (tal como se esboza en el XVI) o en el pasado más o menos remoto (según se va imponiendo en el XVII).

Pasados estos siglos, la historiografía posterior contribuyó desde distintos enfoques a consagrar esta imagen [6.4]. Ilustrados y clasicistas reaccionan a lo que leen como una corrupción de las artes desde mediados del XVII paralela al declive imperial, y operan de modo similar al de sus antecesores humanistas: niegan el pasado inmediato para enaltecer las realizaciones de la época más alejada, a la que tiñen con los colores del ideal. Tal es el planteamiento que la *Poética* (1737) de Luzán recoge en su parte histórica, contraponiendo el valor del XVI a la oscuridad del XVII; y así opera la temprana reivindicación que Mayans (*Oración sobre la elocuencia española*, 1727; *Orígenes de la lengua española*, 1737) realiza de las

aportaciones de los humanistas del XVI, pero también de los poetas de este contexto, en contraposición a los autores del barroco, entendiendo por éste no el conjunto del siglo XVII, sino sus manifestaciones más degeneradas, identificadas con los dramaturgos y los malos imitadores de Góngora, tal como hará Forner décadas después. La conciencia de la degeneración padecida alimenta las referencias al «siglo de oro» documentadas en Torrepalma, Campomanes, Porcel o Joan Martí. Pero, en su conjunto, la impugnación de determinadas parcelas no contradice la reivindicación histórica y crítica de un período cuyo valor global es considerado positivamente, tal como consagra Luis Joseph Velázquez en su periodización de la historia literaria española, comparando el período comprendido entre el Emperador y Felipe IV con la edad madura del hombre.

La recién constituida Academia (1714) confirma la canonización de los autores de los siglos XVI y XVII, al elevarlos a modelo en su *Diccionario* (1726), llamado *de Autoridades* por consagrar este carácter para unos escritores a los que se reconoce su condición de «áureos», por ser los «Autores que le han parecido haver tratado la Lengua con mayor gallardía y elegáncia», por lo que en la introducción se refiere reiteradamente a ellos como «los mejores Autores» y «Autores clásicos». Uno de los principales argumentos para esta valoración es el contraste con el tiempo presente, con un apreciable declive de todas las ciencias y, especialmente, de los saberes literarios, como ilustran las *Exequias de la lengua castellana*, donde Forner contrapone al brillo del XVI la decadencia iniciada el XVII, o la misma convocatoria realizada por la Real Academia Española para denunciar, en forma de sátira (a la manera clásica de los Argensola), «los vicios introducidos en la poesía castellana» (1782); el mismo Forner resultó ganador, y tanto su obra como la conservada con ella insisten en que la corrupción procede de los excesos de la escuela de Lope y Calderón y del gongorismo carente de la genialidad de su modelo. Los modelos propuestos, evitando sus corrupciones, son los de los siglos XVI y XVII, con especial énfasis en las obras del primero, pero sin insistir en una oposición radical.

Frente al resto de Europa, los apologistas de «España y su mérito literario», por citar de nuevo al activo Forner (1786), acentúan este rasgo, reivindicando las realizaciones de un período en el que la dominación española en el continente abarcaba las armas y las letras, frente a

la situación presente de declive y menosprecio por parte de los países cultos del continente. Además de la labor realizada por los jesuitas expulsos, sobre todo en Italia, con las obras del abate Lampillas (*Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, 1782; original italiano, 1778) y de Juan Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, 1784), destacan el estudio de Sarmiento (*Memoria para la historia de la poesía y los poetas españoles*, 1745; edición en 1804) y los panoramas de los padres Mohedano (*Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días*, 1766-1791) o de Luis Joseph Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754), contestando al menosprecio de críticos foráneos con una obra que se mueve entre la argumentación reivindicativa y la elaboración de catálogos de autores y obras, tanto desde la perspectiva historicista como desde el campo específico de la bibliografía, abierto por Nicolás Antonio en 1672; al reeditarse en 1788 la *Bibliotheca Hispana Vetus* (con las obras hasta 1500) y la *Nova* (desde esa fecha), se afirma historiográficamente una fecha simbólica que opera como frontera entre dos períodos diferentes y aun opuestos.

La época romántica, con su inseparable pasión nacionalista y su criticismo histórico, asume esta reivindicación del pasado «áureo», pero introduciendo un factor de discusión. Los más apegados a la formación clasicista e ilustrada centran su defensa en el período renacentista, que identifican como el «siglo de oro»; frente a ellos, los más influidos por el idealismo alemán y una conciencia estética y nacionalista que se identifica con el período gótico completan sus alabanzas de las realizaciones barrocas con la recusación del momento renacentista, por elitista y europeísta, ajeno al ser español, hasta el punto de considerarlo como un verdadero hiato, que deja al XVII como el «siglo dorado» por antonomasia. El episodio de la polémica sobre el teatro barroco, con la reivindicación de Calderón por Böhl de Faber, supone la valoración de todo aquello que los neoclásicos condenaban, invirtiendo su perspectiva y, consecuentemente, su determinación de la época dorada. La evolución estética de maestros como Alberto Lista y críticos destacados como José Joaquín de Mora confirma que no se trataba de una anécdota aislada; la obra crítica de Agustín Durán (*Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español*, 1822), con la defensa del teatro barroco frente a su corrupción tardía y, sobre todo, la rigidez

normativa de la preceptiva dieciochesca, representa un nuevo síntoma de una inversión estética y, en consecuencia, crítica e historiográfica, que llega a manifestarse con la identificación del siglo XVII con una época «romántica» por excelencia, antes de que Alcalá Galiano (1834) proponga la lectura histórica del romanticismo contemporáneo.

El período siguiente, en la segunda mitad del XIX, supone una nueva vuelta a la revalorización del renacimiento, con la consagración definitiva de este término a partir de la obra de Jules Michelet (1854) y, sobre todo, de Jacob Burckhardt (*La cultura del Renacimiento en Italia*, 1860). El correlato español lo representaron críticos de espíritu refinado y aristocrático, como Juan Valera y, especialmente, del clasicismo militante de Menéndez Pelayo, con su anatema del gusto barroco. Sin embargo, la finura crítica de este autor, con su aprecio de las obras de relevante valor estético al margen de su adscripción estilística, le llevaría a hacer objeto de su estudio y valoración las obras de Lope y Calderón, lo que supera el reduccionismo categórico y, con un fuerte resabio nacionalista, lleva a ampliar el espacio de la época áurea, incluyendo en la misma obras del siglo XVII, con los cambios consiguientes en los planos conceptual y terminológico. Así, tras afirmar que «nuestro Siglo de Oro (...) es el siglo XVI (...), nuestro período de postración y decadencia: el XVII», más tarde precisa el concepto, sustituyendo la denominación «Siglo de Oro» por la de «Edad de Oro», «porque comprende dos siglos», sentando las bases para esta denominación.

Sin embargo, su condena del barroco en cuanto línea estética anticlásica en el seno de los «siglos de oro» se mantiene vigente y, con su magisterio y el devenir de los acontecimientos históricos, se traslada a la generación siguiente, la del 98. Su análisis de la crisis española y su exigencia de recuperación del espíritu europeo —acentuado posteriormente por Ortega y Gasset— se traducen en el rechazo del ocaso imperial y de su expresión estética, como se manifiesta especialmente en la beligerante actitud adoptada por Antonio Machado y su heterónimo Juan de Mairena. Esta actitud, extendida entre los ensayistas, quedó, sin embargo, matizada en la elaboración más académica, al tiempo que se dotaba de un sólido entramado doctrinal.

Tras los pasos de su maestro, Menéndez Pidal y su escuela, formada en la historiografía liberal y agrupada en torno al Centro de Estudios Históricos, completaría este proceso de anulación de la frontera secular

como límite del período áureo, incluyendo en el mismo las dos centurias. En tanto Américo Castro, como representante más destacado del pensamiento crítico en el exilio, insistía en la idea de «edad conflictiva» y subrayaba los elementos de tensión producidos por la mentalidad de los cristianos viejos, el discurso oficial de los triunfadores de la guerra civil, con sus ideales imperialistas, insistía en el esplendor de una época de glorias políticas, militares, religiosas y artísticas de más de cien años, determinando la adopción del sintagma «siglos de oro», que la inercia académica acabaría por consolidar, hasta otorgarle una carta de naturaleza que oculta su origen histórico e ideológico [6.4.3].

Analizada la génesis del concepto, sus variaciones y el modo en que lo hemos recibido, podemos extraer una serie de conclusiones sobre el mismo. En primer lugar, hay que tener presente el carácter valorativo que encierra la denominación [6.4.1], imponiéndose sobre el puro valor designativo a favor de una connotación como condicionante previo del juicio, que proyecta su aura sobre todos los objetos y realizaciones del período; éstos aparecen nimbados por un prestigio que, antes que de su apreciación particular, procede de su inclusión en un conjunto calificado como «áureo». No obstante, y por las razones apuntadas, en una denominación cada vez más inclusiva, se impone la necesidad de una separación que, sobre los conceptos de «renacimiento» y «barroco», recupera la separación entre las dos centurias, XVI y XVII, al tiempo que, para algunos críticos e historiadores, permite recortar la cronología y poner los hitos en las décadas centrales de cada uno de ellos y mantener así la designación en singular, «siglo de oro». Finalmente, y como se desprende de la consideración anterior, nos encontramos con un período historiográfico de límites borrosos [8.1], tanto en lo que se refiere a su inicio y final, como en lo tocante a sus fronteras interiores, en una cronología en la que no existe acuerdo generalizado, variando en función de las perspectivas de análisis de cada investigador, de los aspectos (política, arte, géneros concretos...) que se consideren y de los valores en juego.

De todo ello se desprende la necesidad de relativizar esta noción, que mantiene su validez designativa, consolidada por una tradición académica ratificada en planes de estudios, asociaciones de estudiosos y frecuente aparición en títulos de monografías, pero a la que debemos conceder fundamentalmente un valor cronológico, y aun éste no de

valor rígido y predeterminado. Su variación viene dada al vincular la periodización literaria a divisiones históricas de otra naturaleza (política, dinástica, religiosa, económica...); si seguimos los rasgos de semejanza más allá de las fronteras de siglos o reinados, implica considerar parte del siglo XV y llegar a los límites del siglo XVII. La inclusión de esta cronología puede significar una pérdida de lustre en el valor estético del período, al incorporar obras consideradas de inferior categoría, pero la diferencia en las realizaciones no está reñida con la semejanza en los principios, y éstos son más determinantes que los resultados a la hora de caracterizar un ciclo en el que, además, como veremos, la categoría estética no es actuante. Por esta razón, debemos postergar el componente connotativo de la designación utilizada, no por el hecho de plantear una revisión histórica sobre el valor del conjunto del período, sino sencillamente porque, de existir dicho valor general, no debe interferir en la apreciación de los valores particulares de cada texto o de cada fenómeno estilístico, genérico o comunicativo que estemos considerando.

La noción misma de «siglos de oro» es la primera de las instituciones con que se encuentra quien pretende estudiar la literatura del período, la más inmediata a su percepción y la que requiere, por tanto, un primer ejercicio de deslinde, basado en la consideración de su carácter artificial. Como todas las convenciones, comporta un importante elemento de utilidad, sobre todo en el establecimiento de referentes compartidos para la comunicación científica, pero sin que se deba confundir la utilidad práctica con el valor esencial, los hechos de un período con los juicios sobre ellos. Para integrarnos en una tradición no basta la aceptación ciega, conducente a la mera repetición; es necesario conocerla e interpretarla como tal tradición, para poder aportar algo a su desarrollo. En el estudio literario actuamos sobre la herencia de varios siglos de aportaciones críticas irrenunciables, sobre las que se ha forjado el concepto mismo de una época, un legado que debemos asumir y asimilar, pero sin que ello suponga postergar el contacto directo con los textos o renunciar a la valoración sin prejuicios o, al menos, desde la perspectiva de los propios planteamientos. Sólo así el estudioso puede ser fiel a su propio tiempo y, a la vez, a la herencia recibida, que reclama un compromiso de continuidad, no de repetición, y, sobre todo, un compromiso con los textos y los hechos en que se insertan, no con las

interpretaciones de los mismos. La necesaria dialéctica entre las obras objeto de estudio, los instrumentos proporcionados por la crítica y el propio juicio del estudioso es la que garantiza las condiciones para un estudio fructífero, convirtiendo la propia institución académica en un espacio habitable y abierto, no en una coacción impuesta sobre el estudio. Es necesario, pues, conocer la tradición, y comenzamos por el eje de la misma.

I.2. La poética clasicista

El primer elemento de caracterización de la poética clasicista es su consideración como un «arte» (*ars*), esto es, como una técnica, en el sentido etimológico adquirido cuando es formalizada por los griegos y mantenido con una vigencia de más de veinte siglos. Se opone así de manera general a la consideración de la originalidad o el talento individual, concebido como inspiración (*ingenium*), que definirá al arte moderno a partir del romanticismo. Este primer par de oposiciones, fijado en la poética horaciana, es la base de todos los demás rasgos, tanto los fijados preceptivamente en oposiciones correlativas, como los surgidos del desarrollo histórico de un discurso caracterizado por una esencial inalterabilidad. De la consideración de la poética como una técnica y no como una inspiración se desprenden los tres elementos distintivos de la formalización clasicista: el sentido trascendente del arte verbal, su estricta codificación y su permanencia como una tradición. Todas estas nociones se perfilan en la *Poética* de Aristóteles (escrita el siglo V a.C. y recuperada dos milenios después) y la *Epístola ad Pisones* de Horacio (s. I a.C.) y adquieren un amplio desarrollo teórico a partir de sus comen-

taristas en el XVI, no siempre estrictamente fieles a las ideas y las palabras de los originales [7.2].

Frente al carácter inmanente y gratuito concedido al texto literario en el arte moderno, la poética clasicista no concibe la obra sin relación a una realidad exterior y una determinada finalidad. Los dos conceptos básicos de la definición aristotélica así lo manifiestan: la *mímesis* significa «imitación», es decir, reproducción de un modelo real en sus cualidades esenciales; y *catarsis*, o purificación de las pasiones, es el efecto que debe conseguir la obra poética por excelencia, la tragedia, cuyo valor se origina en esta utilidad para la vida de la *polis* y de sus ciudadanos. Con matices y formulaciones cambiantes, esta concepción impera hasta la ilustración dieciochesca y está en la base de la concepción dualista que distingue en el texto el fondo y la forma, la utilidad y el deleite. El primer par se convierte en la oposición —de raíz horaciana y desarrollo retórico [5.1.2]— de *res* (el asunto) y *verba* (las palabras que lo formulan), recogiendo la concepción tradicional del sentido oculto y la expresión que lo enmascara; el texto se convierte así en un mensaje cuyo desciframiento (generalmente por parte de los mediadores autorizados, sacerdotes o maestros) es necesario para acceder a su enseñanza, que siempre debe estar presente. De ahí la última oposición, entre el aprovechamiento (*prodesse*) y el placer (*delectare*): la cobertura verbal se concibe como un modo de hermosear el contenido, de hacerlo atractivo (*dulce*), para que el destinatario se acerque al mensaje y se beneficie de su contenido (*utile*) [5.2]. La consecuencia es el carácter subordinado de la forma, cuya articulación se encomienda a la técnica retórica, lo que supone que, en este plano, no exista ninguna distinción entre los discursos artísticos y cualquier otro modo de expresión letrada o incluso oral, como la historia, la ciencia o la oratoria.

Para garantizar la consecución de sus fines, la escritura se somete a una extrema codificación, mediante un conjunto de reglas más o menos expresas. De ellas las más importantes son las que establecen la división estilística, la existencia de modelos ideales y la estrecha relación de todos los elementos del texto. Siguiendo la articulación implícita en el texto aristotélico y, sobre todo, el modelo de las obras virgilianas y la concepción tripartita dominante en la Europa medieval, heredera por igual de Roma y de la *Biblia*, se establece una división esencial en tres estilos o niveles retóricos (el *sublimis*, el *mediocris* y el

humilis [7.4]), completamente jerarquizados y definidos por su tema, sus personajes, sus argumentos y sus registros lingüísticos y retóricos, a los que debían ceñirse todas las obras. En cada uno de ellos existía un modelo, del que se desprendían todas las reglas de composición y que conformaba la *classis* o grupo genérico surgido de la imitación; el incumplimiento de las reglas conllevaba la inmediata condena de la obra, tanto más perfecta cuanto más se ciñera al modelo original. Para cimentar todos estos elementos intervenía el otro elemento fundamental en la poética clasicista, el principio del decoro, que establecía la perfecta adecuación y correspondencia entre todos los componentes de la obra, como una regla universal de la que emanaba la continuidad de una escritura según unos esquemas inalterables, convertidos en clásicos.

De la codificación y regularización de las obras procede el sentido y la vigencia de la tradición, que hace de la poética clasicista un sistema que puede ser transmitido y reiterado, como ocurre a lo largo de más de 2.000 años sin diferencias esenciales entre las distintas etapas de su desarrollo [7.1]. La base de esta tradición es la vigencia del principio de autoridad (*auctoritas*), correspondiente a los escritores de los inicios, de la edad dorada, los únicos a los que se reconocía el carácter de *auctores* y de originales, es decir, de ser origen de una serie, en cuyas obras autoría y originalidad son conceptos inexistentes [4.2] y se disuelven en el principio de imitación. Ésta se convierte en el valor determinante de la calidad de una obra, que es tanto mejor cuanto con más fidelidad se aproxime a sus modelos [6.3], para continuar una tradición que debe permanecer inalterable. La vía para conseguir este fin es la reiteración de pasajes o lugares (*loci*) convertidos en tópicos (*topoi*) o lugares comunes [5.4], por lo frecuentados, pero sin el valor negativo actual, sino todo lo contrario: son lugares de autoridad, por proceder del *auctor* o modelo y por insertase en la tradición imitativa, y por ello proporcionan reconocimiento a la obra posterior. Estos principios funcionan por igual en el plano de la obra concreta y en el del conjunto de una escritura, lo que resulta especialmente operativo cuando una diferencia de lenguas separa a los modelos de las prácticas del momento, en concreto, cuando el latín deja paso al florecimiento de las lenguas romances. Es el momento en el que la imitación, concebida ahora como *translatio studii*, es decir, como transmisión o tradición de los saberes, actúa para dotar de dignidad a las lenguas vulgares y permitir revivir en ellas una tradición

culta, la que procede de Grecia y Roma, acompasada ahora al correr de unos tiempos que persiguen ilustrarse mediante la revitalización de unos modos de vida y de unos modelos poéticos [1.1]. La continuidad y renovación de estos modelos forman la República de las Letras, en cuyo seno tendrá lugar el encuentro no exento de conflicto entre los distintos modos de escritores y los destinatarios de sus obras.

1.3. La república literaria

Cuando a comienzos del siglo XVI Erasmo de Rotterdam se erige en defensor de la recuperación de las «buenas letras» (*bonae litterae*) frente a los escolásticos, su actitud, convertida en abanderada del humanismo europeo, muestra dos dimensiones relevantes. De una parte, en contraposición a las posiciones caracterizadas como fruto de la corrupción, se afirma la voluntad de recuperar a los clásicos y su pureza original, no tanto como voluntad de retorno al pasado —impugnado con la condena del escolasticismo—, sino de revitalización del presente mediante la actualización de los valores de un tiempo fuerte. De otra parte, en el ideal modelizador forjado por el humanista cristiano se funden sin apenas distinción de valor la antigüedad grecolatina y la tradición bíblica, con el paradigma ejemplar de los Padres de la Iglesia, en cuya obra se concitan la verdad revelada y la elegancia de las lenguas latina o griega; así, en este contexto, válido para todo el período, las «letras» no equivalen a nuestra noción de literatura, sino que funcionan como sinónimo del «saber», dando a éste un carácter enciclopédico propio de la formación y la cultura humanistas; en él conviven, bien que bajo el ropaje de una forma bella, teología, moral, política,

ciencia y otras disciplinas, entre las cuales la poesía no tiene precisamente un lugar muy destacado.

El desarrollo del humanismo, desde su germinal transformación escolar a su culminación como movimiento intelectual [5.1.2], explica esta actitud. Inicialmente, los *studia humanitatis* se desarrollan como una alternativa al modelo medieval y su base es la primacía de la gramática como asiento de todo saber, pues desde ella se puede acceder al conocimiento exacto de cada disciplina a partir de un adecuado entendimiento de sus textos fundamentales. Este papel de la gramática como *janua scientiarum*, como puerta de acceso al edificio del saber, autoriza a sus conocedores, los filólogos humanistas, para interpretar cualquier texto y, por tanto, para conocer todas las disciplinas, de la teología a las matemáticas, por lo que acaban convirtiéndose en los depositarios de todo el saber, del conjunto de las disciplinas heredadas de la antigüedad.

Con esta actitud se aborda, por ejemplo, la reforma de la religión a partir del correcto acceso a los textos primigenios, sustituyendo la teología especulativa por la escrituraria. Lo que tienen en común las específicas actitudes filológica y espiritual de Erasmo es la importancia esencial concedida al texto, fuera el de Cicerón o el de la *Biblia*, por lo que su labor se centra en la restauración de la pureza de las fuentes, en el convencimiento de que, al beber directamente en ellas, se producirá la renovación del tiempo presente. Aunque en los textos grecolatinos se destaca sobre todo su elegancia y en los bíblicos su contenido doctrinal, en ambos casos se atiende a los dos aspectos, identificados en la pureza del texto y en su transparente exposición de unas ideas valiosas, en cuyo espacio acaban neutralizándose la sabiduría ciceroniana y la moral cristiana, la armonía de la prosa y la exactitud de su expresión [5.2]. El conflicto surge al sumarse al conjunto de los textos los de las literaturas vulgares, cuyos valores no siempre se sitúan en el ámbito de lo doctrinal y cuyos criterios estilísticos no tienen en cuenta los modelos clásicos.

El propio Erasmo, quien no desdeñó en su juventud el cultivo del verso latino para sátira o alabanza, encabeza la corriente de rechazo de la literatura de ficción, salvo que sirva de soporte, por la vía de la alegoría o la sátira, a un contenido doctrinal o didáctico. Razones filosóficas, religiosas y morales se aúnan en la pervivencia del anatema de Platón, cuando expulsó a los poetas de la república perfecta que diseñaba para una utópica edad de oro. El humanismo, en la tradición de la

cultura sabia heredada de la clerecía y el escolasticismo, se mostró refractario al cultivo de las letras con carácter gratuito u ocioso, identificándolas con un contenido doctrinal o con la labor de recuperación de las virtudes del discurso clásico. De esta manera la tarea del hombre de letras, el cultivador de las *humanae litterae* o *bonae litterae*, se identifica con la preservación de los textos, mediante su fijación y comentario o mediante la determinación de las normas gramaticales y retóricas que los rigen y su codificación para la enseñanza en su contenido y en su forma. Cualquier otra labor, desde la ficción destinada al entretenimiento hasta la especulación apoyada en una lógica abstracta, merece su desdén y condena. Pero cuando, ya en el siglo XVII, los humanistas son reemplazados por sus detractores, la actitud frente a la poesía y la literatura de ficción se mantiene, convirtiéndose incluso en más beligerante ante la proliferación de obras y su difusión por cauces renovados y entre un público más amplio.

Dejando de lado las condenas directas de predicadores y moralistas, que se intensifican con el paso del siglo XVI al XVII, nos detendremos en un texto situado prácticamente en la frontera entre estos dos períodos y especialmente significativo por su eco (4 ediciones en la época del clasicismo) y por su forma literaria. En 1612 firma Saavedra Fajardo una versión manuscrita de su *República literaria*, concebida bajo la forma satírica del relato de un sueño. El narrador visita una alegórica ciudad donde cobran cuerpo todas las artes y sus representantes, caracterizado todo ello, como corresponde al género, por un tono hiperbólico, reflejo del sentimiento de rechazo por lo que se considera un exceso de libros fomentado por la imprenta. Desde los arrabales al centro de la ciudad se narra un viaje onírico que, entre la sucesión de cuadros y escenas, deja al descubierto la actitud antihumanista del autor y su desprecio al cultivo de las letras por los gramáticos, sin utilidad para el alto gobierno del estado. La condena de la gramática y, sobre todo, de la crítica y los comentarios de los humanistas (en su labor de ediciones anotadas) culmina, en el episodio final, con el linchamiento de Escalígero a manos de los autores ofendidos por sus prácticas filológicas. En este aspecto podríamos concluir que nos hallamos en la antítesis de lo inaugurado dos siglos antes por los *studia humanitatis*, aunque también podríamos afirmar que lo que hace Saavedra Fajardo es llevar algunos de los postulados humanistas al extremo de su trayectoria, al

menos aquellos que no se refieren a la consideración del texto, incluyendo la noción de las «letras» y el lugar que en ellas ocupa la poesía. Las palabras del prólogo disipan completamente la posible ambigüedad derivada del tono irónico del discurso satírico: «república literaria» no es sólo la denominación de una ciudad imaginaria; se refiere al hipertrofiado conjunto de los saberes del momento, «en que tiene mucha culpa la emprenta, cuya forma clara y apacible convida a leer; no así cuando los libros manuscritos eran más difíciles y en menor número. Quizá por esto se aventajaron en las artes y sciencias los romanos, y los griegos más, porque estudiaban en menos».

El ámbito de las letras no se limita en esta república al campo de lo estrictamente literario, ni siquiera al conjunto de los saberes basados en la escritura, sino que abarca el conjunto de las actividades intelectuales o artísticas de la humanidad, según ratifica la imagen de las nueve musas colocada a la entrada de la ciudad, como representación de la totalidad de las expresiones surgidas de Apolo y Mnemósine, la razón y la memoria. La organización de estos saberes mantiene las líneas esenciales de los esquemas medieval y humanista, con la separación de las artes mecánicas, extramuros de la ciudad, y las siete artes liberales, pero con la inclusión en las del *trivium* de la gramática, en lugar de la lógica del esquema medieval. La gramática asume la imagen humanista de puerta de acceso al resto de los saberes, y ello constituye el argumento para la acusación de soberbia por parte del protagonista, paradójicamente guiado en su viaje por el gramático Varrón. Este hecho nos pone delante del segundo rasgo de esta «república literaria»: la convivencia de las autoridades del pasado clásico con los artistas del presente, en una suerte de panteón ucrónico, que, no obstante, Fernando de Herrera (paradigma del crítico) procede a ordenar a instancias del narrador, presentando una división en tres edades que ya resulta clásica en estos momentos: la de los griegos y latinos, la de los italianos y, finalmente, la de los españoles, quienes recogen la herencia de los precedentes para llevarla a la plenitud de una nueva edad de oro.

Herrera ofrece su panorama histórico con un *corpus* de autores que se convierte en un verdadero canon sobre la continuidad de los clásicos hasta el presente. Frente a él, el narrador realiza la impugnación general de los saberes sustentados sólo en los formalismos gramaticales o sin un valor de utilidad, para culminar con el específico rechazo de la

«poesía», incluyendo en esta denominación todos los géneros literarios. Lo significativo es que las razones de este rechazo son básicamente las mismas por las cuales se impugna, en serie sucesiva, la historia, la filosofía, la astrología y la alquimia, ya que lo que hoy llamamos «literatura» se encuentra integrado en el conjunto de las «letras» o «república literaria».

Todavía en 1759 (por tomar una fecha que constata la pervivencia de formas y conceptos con independencia de supuestas fronteras historiográficas) Feijóo utilizaba en sus *Cartas eruditas* como sinónimos «Humanidades», «Letras Humanas», «Buenas Letras» o «Bella Literatura», con una falta de distinción entre estas denominaciones propia de la identificación de los conceptos a que aluden, o, por mejor decir, del único concepto a que se refieren. En su carácter integrador se produce la neutralización entre lo que más tarde serán artes y disciplinas diferenciadas, pero que en el discurso clasicista corresponden a una noción general de las «letras», con «literatura» como una suerte de sinónimo intercambiable. La fecha y la autoridad de la fuente confirman la vigencia a lo largo de una tradición de siglos (en la que se incluyen los «de oro») de una identificación de «letras» o «literatura» con el conjunto de prácticas, manifestaciones y disciplinas de la sabiduría humana, como recoge en una de las acepciones de la entrada correspondiente el *Diccionario de Autoridades*.

Es necesario, pues, tener en cuenta que la noción de «literatura» que hoy manejamos no se corresponde con la que designaba el mismo término hasta el siglo XVIII. La primera distinción aparece con la delimitación dentro del espacio común de las letras de las denominadas «bellas letras»; este sintagma comienza a documentarse a partir de 1740, pero en ese momento se registra como un galicismo, calcado de *belles lettres*, y cubre un campo de designación prácticamente idéntico al de «buenas letras», expresión con la que resulta intercambiable. En el fondo de esta auténtica sinonimia radica la identificación platónica de Bien, Verdad y Belleza actuante en las letras clasicistas, para las que el discurso letrado se ordena por el principio de veracidad y se encamina a un fin provechoso, siendo la expresión bella o «fermosa cobertura» un elemento accidental y casi secundario. Aunque los humanistas reivindican este principio en la expresión de los *auctores* clásicos y tratan de trasladar la elegancia de éstos a su uso de la lengua, lo circunscriben al ámbito

del latín, manteniendo una cierta desconfianza hacia las lenguas vulgares. Cuando éstas adquieren un reconocimiento pleno, lo que se les demanda es la capacidad de reproducir los valores del discurso clásico y no tanto su expresión, de la que se alejan por los avatares propios del desarrollo de las formas literarias, entre tensiones conservadoras y de innovación. De este modo, no será hasta la revolución romántica cuando se afirme el principio de la autonomía estética del arte en general y de la literatura en particular, marcando el momento desde el que es posible hablar con exactitud de literatura en el sentido moderno. Sin esta distinción, el campo de las letras en los períodos anteriores no tiene plenamente definidas las fronteras internas que delimitan el discurso literario, por lo que en nuestra consideración de éste no podemos prescindir de los territorios fronterizos, de la crónica a la tratadística, unidas todas estas formas por una idea común del discurso bajo el paraguas de la retórica.

La institucionalización de la literatura (si entendemos este término aplicado a los siglos de oro con las prevenciones señaladas) sigue inicialmente el desarrollo de las letras, para comenzar a independizarse de las mismas ya en el siglo XVII. El primer elemento de institucionalización es la codificación heredada de la poética clásica [7.1], primero a través de las reelaboraciones medievales y más tarde con la recuperación del texto de Aristóteles y la revalorización de la poética horaciana, en las que ya se esbozan, respectivamente, la diferencia con la historia a través de la noción de *mímesis* y el valor del componente de *delectare*, aunque sin abandonar del todo la función de utilidad, sea de tipo catártico, sea de naturaleza doctrinal. Sobre esto, ambas poéticas remiten a la retórica como ciencia de la codificación del discurso, y ello devuelve la poesía al marco general de las letras. La indistinción es prácticamente total en el período medieval, correspondiendo a los *studia humanitatis* un principio de fractura, con su reivindicación de la gramática frente a la lógica y de la elegancia frente al doctrinarismo; sin embargo, en el seno del humanismo, responsable de la adaptación de la poética clasicista para los siglos XVI y XVII, se instalan las actitudes de rechazo a la poesía, subordinada a discursos que se consideran más elevados.

El proceso experimenta en la España de estos siglos dos impulsos de signo contrario. De una parte, la enseñanza escolar, con su resistencia a los textos romances, su concepción retórica de la escritura y su

inclinación a fragmentar los textos en antologías para ilustrar los usos lingüísticos, ofrece una tendencia conservadora, manifestada en los tratados pedagógicos y en la práctica misma de las escuelas y colegios por lo menos hasta finales del siglo XVIII; junto a la actitud general, la escuela, como principio de institucionalización del saber, mantiene conservadoramente el canon y la validez de los modelos. Del otro lado, la dinámica introducida por la imprenta, con su apertura a nuevos textos y nuevos lectores en virtud de las fuerzas del mercado y la posibilidad técnica de la multiplicación de ejemplares, opera en sentido contrario, diluyendo las fronteras y propiciando el cambio y la innovación, sometida menos a los criterios dogmáticos que al gusto de los consumidores. De ello se derivan una serie de tensiones, y éstas inducirán los cambios en los distintos componentes de la institución literaria, que comienza a escindirse entre el magisterio de raíz clásica y la libertad creativa propiciada por la imprenta y sus mecanismos.

1.4. Humanistas, letrados y literatos

En lo que toca a los sujetos y el lugar de la escritura, podemos apreciar una tensión entre dos polos, que irán invirtiendo su peso e importancia con el paso del tiempo, pero sin romper su convivencia en estos siglos, alimentando los matices y diferencias de actitudes en el cultivo de las letras. De una parte, desde el período gótico persiste la práctica letrada como un factor de ornato de la figura social, en sustitución de otros valores en declive, como el de la primacía de las armas; de la otra, se aprecia un creciente profesionalismo en quienes encuentran en el ejercicio de las letras un elemento, si no de ascenso social, por lo menos de subsistencia económica [4.1].

Las raíces de la primera figura pueden encontrarse ya en las cortes del siglo XV, cuando el cultivo de la poesía de cancionero, antes de lo dispuesto por Castiglione (1531) para el cortesano, se considera una virtud más de los caballeros, sin que menoscabe su destreza en el manejo de la lanza, reservada ya poco más que para justas y torneos. Se neutraliza así, con la posibilidad de una práctica compartida, la distinción medieval entre «omnes de armas» (los *bellatores*) y «omnes de letras» (los *oratores*), ya que el saber deja de ser patrimonio exclusivo de los clérigos, con la consiguien-

te extensión de las letras a la dimensión humana y un renovado interés por los clásicos, a cuyos textos se acude, además, con intereses distintos a los que guiaron, por ejemplo, la filosofía escolástica o la reelaboración clerical de la «materia romana». El impulso definitivo a esta tendencia lo proporciona, con su recepción en España a finales del XV, la disciplina humanista, con sus nuevos métodos, objeto y actitud ante los textos.

Los *studia humanitatis* favorecen la aparición de una nueva figura. En ella la cultura no aparece como una herencia o un patrimonio corporativo, a la manera de caballeros o clérigos, sino que define el propio *status* social de su poseedor. El humanista pone sus conocimientos al servicio de la corte y de la ciudad, centrándose fundamentalmente en dos terrenos, el de la pedagogía y el del gobierno. En ambos su papel no es el de mero transmisor de los textos del pasado, sino que asume una función creativa, con tratados, cartas, discursos y argumentaciones. Ésta es su función característica en cuanto humanista, y el cultivo de la poesía o las «bellas letras» sólo es un complemento en el que demostrar su elocuencia, si no es que, mediante la alabanza, se pone al servicio de su promoción a un cargo de canciller, de secretario o de preceptor.

Su función en la corte, junto con la estructura de los estudios universitarios (sin apenas otras distinciones que la teología, la medicina y el derecho), hace que la denominación de «humanista» se encuentre con la alternancia de «letrado», en la que tiene un gran peso la designación de las labores propias del jurista. El desempeño de funciones prácticas por el humanista dentro de la corte se complementa con su papel como cronista oficial, nombramiento que recae a lo largo del siglo XVI en figuras tan relevantes fray Antonio de Guevara, Pero Mexía o Ambrosio de Morales. En principio, en estos autores se buscaba tanto su conocimiento de los modelos y las fuentes clásicas como su maestría y elegancia en la lengua romance. Los valores estrictamente filológicos dejan paso a otros, pues, si en Morales pudo apreciarse su labor como arqueólogo y epigrafista, en los dos primeros lo que se imponía era su capacidad de convertir la materia clásica en lecturas atractivas para sus contemporáneos, como demostraron con la biografía novelada de Marco Aurelio (1525, en su primera versión manuscrita) o la divulgativa *Silva de varia lección* (1550-1551), respectivamente. Así, sin abandonar las raíces humanistas ni dejar de ser, en sentido amplio, «letrados», se apuntan en su labor algunos componentes de lo que hoy consideramos literatura, al

tiempo que se acentúa su dependencia social y económica del ejercicio de la escritura.

No obstante, la relación con las letras característica de las élites educadas se resiste a desaparecer con el cambio de situación, pudiendo rastrearse esta actitud hasta los propios salones dieciochescos; sin llegar tan adelante, se encuentra en los comportamientos de los cultos a lo largo de los siglos XVI y XVII, con ejemplos tan relevantes como Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Herrera, fray Luis de León, Arguijo, el conde de Villamediana, el de Salinas y tantos otros autores pertenecientes al estamento nobiliario. Su actitud se radicaliza ante la creciente presencia del profesional de las letras, su contraimagen, instalado ya no tanto en el prestigio social, como en la institucionalización del mercado literario, en el que se afianza un contrapeso a la propia institución académica.

En el caso de la práctica aristocrática y culta la tendencia es a la agrupación en círculos más o menos cerrados, primero en forma de cortes, reales o figuradas, y posteriormente al modo de academias, cuya formalización oscila entre el entorno de una institución escolar (sea la escuela de Mal Lara en Sevilla o la Universidad de Salamanca para el círculo de fray Luis) y su constitución expresa y reglamentada, de nuevo con carácter general en algún salón nobiliario. En dichos círculos se mantienen las tendencias conservadoras y clasicistas, básicamente en una práctica cada vez más reglamentada, pero llegando a ser también (en pos de las italianas) el origen de su expresa codificación teórica y doctrinal. Así, estos círculos se convierten en el terreno sobre el que arraigará, ya en el siglo XVIII y con el patrocinio de una nueva dinastía reinante, la de los Borbones, la Academia, en cuya tarea de «fijar, limpiar y dar esplendor» a la lengua castellana se va dando un valor en aumento a las «bellas letras», cada vez en un sentido más específico.

Es ya en el «siglo de las Luces» cuando adquiere carta de naturaleza la denominación de «literato», pero sin que podamos reconocer en su referente una realidad idéntica a la de su sentido actual. Como el «humanista» y el «letrado», en un avatar más de la trayectoria del «hombre de letras», el «literato» no es el poeta o el creador literario, sino que sigue identificándose con el poseedor de los saberes cultos en su más amplia acepción. La denominación y naturaleza del *Diario de los literatos*, fundado en 1737 a imitación de los modelos francés e italiano, así lo demuestra, con su variedad de contenidos. Entre los ilustrados, en co-

rrespondencia con su desdén por las manifestaciones populares de la poesía y el teatro, las formas literarias siguen considerándose instrumentos para la educación de la sociedad; por ello mantienen, con la diferencia de su forma ornada, el mismo valor de utilidad que tenían las letras entre los humanistas y que se les concedía a las ciencias, cuya denominación se presentaba en concurrencia, como sinónimo, con «artes». Las designaciones de las academias fundadas en esta época o sobre este modelo así lo revelan.

Con sus casi inapreciables matices, las tres denominaciones (humanistas, letrados, literatos) transparentan el sentido de las letras en un período de varios siglos. En este marco la literatura propiamente dicha, si no era objeto de rechazo, ocupaba un papel casi ancilar: el elemento de placer (*delectare*) se ponía al servicio de la utilidad (*prodesse*), por expresarlo en los términos horacianos. Así era, lógicamente, en los ámbitos más cultos, propios de una aristocracia de la sangre, de la posición social o de la educación; su repercusión se limitaba al estrecho círculo de su entorno inmediato, quedando fuera de su control el ancho mundo del consumo popular, en el que se estaba fraguando, con intereses bien distintos, el camino hacia otra forma de «literatura».

1.5. Las razones de la lectura

En el extremo contrario al de las actitudes conservadoras, el mundo creciente de la profesionalización y sus tendencias disgregadoras originan también mecanismos de control e institucionalización. Así, la creciente expansión de textos, ejemplares y lectores despierta desde muy pronto las reservas de los moralistas y hombres de estado, dando lugar a una estricta normativa (pragmática de 1558) para controlar y regular el flujo de obras, pero también para enmarcar y orientar su consumo, que no puede desprenderse de todos los preliminares (aprobación, licencia, tasa, fe de erratas, composiciones laudatorias, prólogos y dedicatorias) y de las inducciones de lectura que introducen, formalizando, junto a la institucionalización del libro, la institución de la lectura, guiada por todos estos preliminares, entre la normativa legal y la crítica literaria.

Ambas formas de control o de institucionalización persiguen un fin similar: el de mantener dentro de los límites establecidos una lectura que tiende a desbordarse y a salirse de su espacio tradicional [6.2]. El motor fundamental de este cambio, más cualitativo que estrictamente cuantitativo, es la superación de un modo de lectura guiado exclusivamente por una fina-

lidad práctica, de formación o de salvación, a favor de un consumo de textos guiado cada vez más por el simple placer de la lectura. Los textos para el ocio entran en dura competencia con los concebidos y difundidos para el negocio, sea el del alma o el de la hacienda, como mantenía don Juan Manuel en el siglo XIV. Los nuevos hábitos de lectura demandan nuevos textos y generan prácticas hasta entonces desconocidas, despertando las suspicacias y las diatribas de los cultos, que ven en peligro su hegemonía como clase letrada. Es el mismo fenómeno observable el terreno religioso, donde se plantea la preservación de la doctrina y del dogma alejando a los fieles del contacto directo con los textos sagrados. Puesto que la imprenta hace imposible esta prohibición en lo que toca a los textos profanos, éstos se ven sometidos a otro tipo de tutela, ejercida por la autoridad civil y por la religiosa, en forma de aprobaciones y licencias. A ellas se va sumando paulatinamente la autoridad académica, que, primero a través de los mecanismos legalmente establecidos, y más tarde en forma de dictámenes y pareceres, intervendrá en la lectura de los textos para tratar de mantenerla dentro de los límites de la institución.

La lectura ya desborda en el siglo XVI los límites de los claustros y aun de los salones de la corte, dando cabida a nuevos estamentos en la relación con los libros. Su disfrute y, progresivamente, su posesión se convierten en reveladores de las disponibilidades de quienes los ostentan: disponibilidades en el orden cultural, pero también en el de los recursos económicos y el del tiempo libre. De este modo el libro se convierte en objeto de distinción social, y en este proceso llega a adquirir más peso el número que la calidad. Cuando la imprenta con su multiplicación de ejemplares altera los valores del códice precioso, convirtiéndolo casi en prohibitivo, el factor de prestigio en la posesión de libros llega a situarse en las dimensiones de la biblioteca, la nueva realidad que se impone más allá de los tradicionales claustros monacales.

El mismo Santillana, que afirmaba a mediados del XV que las letras no embotan el filo de la lanza, es uno de los primeros caballeros en asentar su relación con las letras en la reunión de una notable biblioteca, formada por códices en número apreciable, pero sobre todo extremadamente selectos, tanto en su riqueza material como en sus contenidos. Éstos eran tan exclusivos, que incluso son inaccesibles para su poseedor, por no dominar las lenguas originales. Su carácter de signo

contrasta con la naturaleza de una biblioteca bien distinta, la de Fernando de Rojas. Con más de medio siglo de diferencia y tratándose del autor de una de las obras más literarias de estos siglos y aun de los siguientes, aparece formada a la muerte del propietario sólo por textos para su uso profesional como letrado, es decir, como jurista; ni siquiera aparece mencionado ejemplar alguno de las ya numerosas ediciones de *La Celestina*, lo que es tan significativo si se trata de una ausencia real, como si la omisión es resultado del escaso valor concedido en este tipo de documentos notariales —reflejo de una realidad socio-cultural— a los libros de ficción.

Los registros de libros en los inventarios notariales conforme avanza el siglo XVI y sobre todo en el XVII muestran que no sólo crece el número de ejemplares conservados y la cantidad y variedad de sus propietarios; también van desapareciendo las reservas que impedían inventariar los libros de ficción de cara a cederlos a los herederos o venderlos en pública almoneda. Por estas razones la distribución cualitativa de las materias librescas también va mostrando una transformación, dejando paso la dominante materia religiosa de los catálogos más antiguos a una creciente presencia de lo literario, y eso tanto en las pequeñas colecciones de humildes lectores como en las grandiosas bibliotecas de los poderosos.

Las reacciones que se aprecian en los estamentos más cultos y conservadores son un síntoma aún más definitivo de la pujanza de esta situación. Cuando Quevedo manifiesta su voluntad de retirarse «con pocos pero doctos libros» (en el soneto *Desde la torre*) no está aludiendo a una voluntad real, como la extensión de su biblioteca personal pone de manifiesto; está levantando un ideal aristocrático frente a la multiplicación de los libros en manos de lectores a su juicio poco formados, sentencia que se repite en la pluma de muchos de los moralistas del período. La lectura ya ha dejado de ser el patrimonio exclusivo de un estamento superior, en el que coinciden posición social y formación, como refleja Boscán en su epístola a Hurtado de Mendoza al describir su ideal de vida. Es difícil determinar cuál es la relación de causalidad, pero la conjunción del avance técnico de la imprenta con las transformaciones en los hábitos sociales y culturales de los habitantes de las ciudades determinó, sucesivamente, la extensión, la regularización y la institucionalización de la lectura. Pese a todos los intentos de limitar

esta práctica a determinados círculos y, en paralelo, de reducir el número y la condición de los textos que circulaban, el uso se convirtió en imparable, y las formas de lectura culta se vieron obligadas a convivir e, incluso, acabar contaminándose de las prácticas más popularizadas [6.1-2].

Como es conocido, y a pesar de todas estas limitaciones, es esta segunda vía la que acabará imponiéndose, ofreciendo ya, desde la segunda mitad del siglo XVI, manifestaciones evidentes de consolidación. Pero, si bien el principio de innovación adquiere un peso decisivo en este ámbito, también su regularización lo transforma en una auténtica institución para autores, textos y lectores, instalados todos ellos en una práctica que, además de continuidad, va adquiriendo unas características precisas y distintivas. Es éste el ámbito en el que se produce la verdadera institucionalización de la literatura, sancionada después por las instancias oficiales, la crítica, la historiografía, la academia y la escuela.

1.6. Los modelos literarios

La referencia que los autores poseen para la modelización de sus textos desde el siglo XV procede fundamentalmente de la antigüedad. Ajenos a la noción de «género literario» [7.4], acuden a las obras clásicas para instituirlas en modelo de imitación, siendo el canon grecolatino el que sigue funcionando como criterio de aceptabilidad o de reconocimiento de los nuevos textos; ni siquiera las reelaboraciones medievales, menospreciadas por su lengua y estilo y rechazadas por su cronología, cumplen ya esta función modelizadora. Sí lo hacen las innovaciones italianas, pero en parte por ver en ellas adaptaciones de las formas grecolatinas. Así, Dante representa un puente con Virgilio; Petrarca, una reelaboración de los elegíacos latinos; en Bernardo Tasso se hallan las huellas de Horacio; Sannazaro actualiza la bucólica de Teócrito y Virgilio; Ariosto da un nuevo sentido a la epopeya homérica y virgiliana. Significativamente, el teatro, cuando no se trata de imitaciones clasicistas, generalmente trágicas, apenas halla algunas huellas de la reelaboración de la comedia terenciana por autores como Aretino, Maquiavelo o Cecci (imitado por Lope de Rueda), mientras que el dominio de la prosa narrativa no sólo no halla referentes inmediatos de prestigio

(otro es el caso de la *novella* hasta bien entrado el XVII), sino que tampoco encuentra modelos de referencia de cierta dignidad entre griegos y latinos, ya que el relato de Heliodoro o las sátiras de Luciano y Apuleyo se sitúan en el nivel más bajo en la jerarquía de estilos para ambas lenguas. El cambio se produce justamente cuando sean estos modelos desdeñados los que se impongan entre el público lector, cuando en las realizaciones modernas dejen de apreciarse los ecos o imitaciones del pasado y cuando se ocupen con nuevas formas de escritura los espacios genéricos y formales que griegos y latinos dejaron sin cultivar.

Sometidos a las fuerzas innovadoras alimentadas por las demandas de los lectores y la profesionalización de los autores, los textos van siguiendo caminos cada vez más alejados de los modelos clásicos, codificados por la poética y la retórica, y adoptando formas que obligan a una consideración específica. En algunos casos, como los libros de caballerías y la narrativa sentimental, tal como aparecen conformados en el tránsito entre los siglos XV y XVI, o en el romancero artístico, se trata de auténticas innovaciones respecto a los modelos clásicos resultado de profundos cambios en los antecedentes medievales. En otros casos se trata de procesos de hibridación o contaminación genérica, como la que se opera entre tragedia y comedia para dar origen al teatro barroco o la que origina la novela a partir de la fusión de rasgos de la epopeya y de la crónica [8.2]. Nacidos de la transformación y la mezcla, estos géneros eran más propicios al cambio y la evolución; surgidos en contacto directo con las demandas del público y atentos a sus requerimientos, supieron adaptarse a las nuevas exigencias, afirmando su vitalidad sobre una capacidad de adaptación que les fue llevando cada vez más lejos de los modelos originales, tanto en su forma como, sobre todo, en su relación con una preceptiva.

Basta pensar en el desarrollo de las variantes novelísticas en el siglo XVII —aun sin explotar todas las posibilidades de la innovación cervantina— o en la consolidación y reacomodación de la fórmula dramática de Lope de Vega para considerar cómo los nuevos modelos se escapan del control clásico y van imponiendo sus propias leyes, cada vez más cercanas a la autonomía del hecho estético. La apelación al gusto del público o a la novedad supone la renuncia a acomodar la creación a cualquier suerte de norma heredada del pasado. Ya no valen los modelos canónicos de la antigüedad, lo establecido por las preceptivas

antiguas ni modernas ni lo reconocido por las instancias académicas. El horizonte con el que se miden los nuevos textos es el que son capaces de crear por ellos mismos y con la aceptación de su público, erigido con la dimensión económica de su consumo en un juez con un peso creciente frente a las reglas de la tradición o los aristarcos instalados en el respeto a las mismas.

Se impone así el nuevo elemento de institucionalización, surgido de la aceptación en el mercado y en los circuitos de consumo y recepción. La medida es el éxito que obtiene entre el público, que lo sanciona a través de su demanda. Aunque no posee la voz individualizada y los canales de los representantes de la institución (preceptistas, censores, académicos...), el público establece su juicio con unos parámetros perfectamente mensurables a través de las sucesivas reediciones o la permanencia en escena de un texto o de un modelo genérico, pues es precisamente en este terreno donde, a diferencia del sistema de modelos clásicos, se van imponiendo los que más tarde consideraremos en sentido estricto géneros literarios, con sus rasgos característicos, sus cauces de desarrollo y su período de vigencia, y ello sin una distinción sustancial entre las formas más cultas y las más populares, como se aprecia al considerar el desarrollo de los modelos genéricos de la narrativa idealista, de la epopeya culta o del romancero nuevo, todos ellos estrechamente vinculados al cauce impreso. Aun antes de su reconocimiento por la institución académica, su sanción por el mercado en forma de éxito e imitaciones representa una forma aún más rotunda de institucionalización, ya en las puertas de una moderna y auténtica «república literaria».

Pero conviene delimitar estos pasos en los distintos componentes de la institución, sirviendo de criterio metodológico para acercarnos al objeto de estudio, como haremos en los capítulos siguientes.

Referencias bibliográficas

La crítica historiográfica del siglo XX ha insistido en el esclarecimiento de la formación de los conceptos con los que ordenamos nuestro juicio histórico y estético, obligando a una revisión de las ideas recibidas y los conceptos aceptados como inmanentes. El renacimiento cuenta con revisiones sistemáticas de su formulación conceptual, destacando la aún vigente aproximación de Ferguson, lamentablemente sin traducción española, aunque sintetizada en Ruiz Pérez. En cambio, lo referente a «siglos de oro», concepto muy circunscrito al ámbito de la literatura hispana, no ha recibido un análisis sistemático que desarrolle apreciables acercamientos al tema, como los de François Lopez, Nicolás Marín, Abad, Rozas y Pelorson, con observaciones y datos suficientes como para comprobar la naturaleza histórica e ideológica del proceso, algunos de cuyos hitos han sido abordados por López Bueno y Mainer. En el capítulo correspondiente, Álvarez de Miranda sintetiza las aportaciones previas y añade datos nuevos, ofreciendo un esclarecedor resumen de la cuestión.

Por lo que se refiere a la conformación del objeto literario, y a falta de un estudio específico, debemos recurrir a los análisis de los cambios introducidos por la filología humanista en la consideración de los textos, a partir del panorama de Reynolds y Wilson y de las manifestaciones en el territorio peninsular recogidas en algunas de las páginas de Gómez Moreno. Para las reticencias ante la poesía puede consultarse el artículo de Ruiz Pérez. Aunque enmarcadas en la cronología del siglo XVIII, resulta imprescindible atender a las sistemáticas indagaciones lexicográficas de Álvarez de Miranda, en las que pueden hallarse interesantes huellas de la conceptualización áurea en los repertorios ilustrados, sobre todo para lo referente al concepto mismo de «literatura» (capítulo IX).

Sobre el autor, la lectura y los modelos literarios se hallará bibliografía detallada en los capítulos correspondientes. Baste ahora citar los estudios sobre determinados contextos culturales, como el de Boase, de aplicación a los modelos cortesanos de la Castilla del XV, el de Rovira para el virreinato de Nápoles, y los artículos recogidos en el colectivo coordinado por Criado de Val para los cambios operados con el reinado de Isabel y Fernando; el desarrollo de la cultura fuera de los ámbitos estrictamente cortesanos en el siglo XVI se aprecia en los estudios dirigidos por Bouza y Martínez Millán sobre Felipe II y el colectivo sobre Carlos V y Felipe II; para

lo referente a la sociedad de los Austrias menores siguen siendo de utilidad las reconstrucciones de Deleito y Piñuela a partir de los textos y documentos de la época. Sobre la intervención de la corona en la regulación del universo del libro, véase García Oro.

En un orden más concreto y tocante al proceso de institucionalización, Sánchez ha ofrecido un primer panorama del mundo de las academias áureas, cuya evolución ha sido analizada en los trabajos recogidos por Evangelina Rodríguez. Puede consultarse también el trabajo de Aurora Egido al respecto. Esta perspectiva del mundo culto debe complementarse con la que se perfila en el estudio de Sánchez Blanco.

Con carácter más general, Chartier proporciona un marco teórico y conceptual en el que se insertan muchas de las observaciones apuntadas, así como una parte sustancial de los aspectos metodológicos que articulan el estudio, entre ellos los problemas de la construcción histórica, la distancia entre el pasado y el presente, las claves de apropiación de los textos, las formaciones discursivas, los cauces genéricos o la convivencia de discursos contrapuestos, entre otros.

Obras citadas

ABAD, Francisco, «Materiales para la historia del concepto de 'Siglo de Oro' en la literatura española», *Analecta Malacitana*, III (1980), pp. 309-330 y VI (1983), pp. 177-178.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas: El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid: RAE, 1992.

BOASE, R., *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid: Pegaso, 1981.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando y José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La corte de Felipe II*, Madrid: Alianza, 1994.

Carlos V: las armas y las letras, Madrid: Sociedad Estatal para la Celebración del Centenario de Felipe II y Carlos V, 2000.

CRIADO DE VAL, Manuel (ed.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona: PPU, 1989.

CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2000.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *El rey se divierte*, Madrid: Alianza, 1988.

——— *...También se divierte el pueblo*, Madrid: Alianza, 1988.

* EGIDO, Aurora, «De las academias a la Academia», en *The Fairest Flower. The Emergence of Lingüistic National Conciousness in Renaissance Europe*, Firenze: Accademia della Crusca, 1985, pp. 85-94.

FERGUSON, Wallace K., *The Renaissance in Historical Though. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Massachusetts: 1948 (existen traducciones francesa e italiana).

GARCÍA ORO, José, *Los reyes y los libros. La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*, Madrid: Cisneros, 1995.

GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid: Gredos, 1994.

LOPEZ, François, «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona: Laia, 1979, pp. 517-525.

LÓPEZ BUENO, Begoña, «Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso», *Philologia Hispalensis*, IV,1 (1989), pp. 305-317.

MAINER, José Carlos, «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», *Estudios sobre historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981, II, pp. 439-472.

MARÍN, Nicolás, «Decadencia y Siglo de Oro», *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. A de la Granja, Diputación de Granada, 1988.

PELORSON, Jean Marc, «La noción de 'Siglo de Oro'», en M. Tuñón de Lara (ed.), *Historia de España*, V, Barcelona: Labor, 1982, pp. 295-301.

REYNOLDS, L.D. y N.G. WILSON, *Copistas y filólogos: las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid: Gredos, 1995.

* RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia: Institución Alfons el Magnànim, 1993.

ROVIRA, José Carlos, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.

* ROZAS, Juan Manuel, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al prof. Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 413-428.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista», *Bulletin Hispanique*, 97.1 (1995), pp. 317-340.

——— «El Renacimiento. Notas sobre la formación de un concepto», *Alfinge*, 13 (2001), pp. 97-123.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid: Gredos, 1961.

SÁNCHEZ BLANCO, Francisco, «Los comienzos de una estética del gusto en el Renacimiento español», *Revista de Literatura*, 102 (1989), pp. 395-409.

2.

El texto: delimitación formal y materia lingüística

Roger Chartier nos ha recordado que los escritores no escriben libros, sino textos que se transforman en libros, mejor dicho, que pueden transformarse o no en libros. A pesar de su aparente obviedad, conviene recordar este hecho, cuando la práctica totalidad del acceso a los textos del pasado por parte de los lectores actuales y aún los estudiantes de filología se produce a través del generalizado formato del moderno libro impreso, lo que tiende a distorsionar en exceso su percepción. No siempre y no en todos los contextos el concreto producto editorial y formato compositivo que es el libro ha constituido el horizonte respecto al cual el escritor modela su producción. Las razones son varias, desde las de índole técnico a las debidas a la actitud individual o colectiva del autor [3.3.1], pero casi siempre se relacionan con los modelos genéricos [8.2], si no es que obedecen directamente a sus distintas leyes las variaciones en la conformación material del texto.

Del mismo modo, es cambiante la naturaleza de la lengua con que se construyen los textos. La perspectiva filológica surge de esta conciencia y se desarrolla en el intento de superarla, haciendo de los procedimientos editoriales el modo de mantener vivo el diá-

logo de la obra con el presente, en contacto con el lector. Junto a los cambios lingüísticos, los de orden crítico dan origen a los procesos de selección que conforman el perfil literario de una época, con mecanismos de exclusión e inclusión que deben ser conocidos y trascendidos en el estudio, abarcando las relaciones de las obras canónicas con el conjunto de una producción desgastada por el paso del tiempo.

2.1. El largo camino a la fijación impresa

2.1.1. El teatro

Como caso extremo, pero representativo del escritor de los siglos XVI y XVII, sólo subsidiariamente y de manera tardía, el dramaturgo que escribe para el corral concibe su texto en relación con el libro. Su texto, fijado en un manuscrito único, se destrozaba literalmente para repartir los «papeles» entre los actores que debían levantar la representación sobre las tablas del escenario; ni siquiera ellos alcanzaban una versión completa del texto dramático: apenas los finales del parlamento de otro personaje que servían de pie para su intervención. Es la presión derivada del incremento de la demanda y los medios ilícitos de publicación que ésta genera la que empuja a los poetas dramáticos a dar sus comedias a la imprenta, generalmente después de haber gozado de los honores de la representación. En el momento en que el «poeta» o autor dramático vendía su obra (esto es, su texto, la materialidad de su soporte manuscrito y cualquier atisbo de derechos sobre ellos) al «autor» o jefe de la compañía de cómicos, éste introducía manipulaciones en el original de diferente naturaleza y cuantía, con objeto de

acomodarlo a su propio gusto, las necesidades de la representación o, incluso, el número de actores disponibles en la compañía, y, con todos estos cambios, podía darlo a la imprenta, una vez alcanzado el límite de la explotación comercial en el corral de comedias, si no se le adelantaba un librero o impresor que pagaba los servicios de un «memorilla», capaz de aprender y transcribir los versos de la comedia asistiendo a un número reducido de representaciones.

Ése es el motivo —junto con el del buscado atractivo para el comprador— del habitual calificativo de «famosa» que acompañaba a los títulos de estas piezas en las portadas editoriales, y ése el que justificaba la significativa singularidad de la edición del teatro cervantino, en un volumen que recogía comedias y entremeses «nunca antes representados». Por esta razón también hay que tener en cuenta la distancia entre el texto editado —máxime si se trata de una edición moderna— y el que salió de la pluma del autor, ya que, al margen de manipulaciones más o menos espúreas u otro tipo de deturpaciones, se ha producido un cambio de código, al pasar de un texto concebido como base para la representación escénica a otro cuyo sentido se constituye en el acto de lectura, sin apoyatura en los elementos del espectáculo. La división en escenas, originalmente inexistente, es uno de los elementos que deben relativizarse en el texto impreso y más aún en las ediciones modernas, así como las acotaciones, reducidas al mínimo fuera de los parlamentos de los personajes en un escritura dramática que, antes y después del hecho decisivo de la aparición del corral de comedias, osciló entre la casi total ausencia de espacio teatral y la estricta codificación de un escenario altamente sistematizado y repetido en su estilización esencial.

Mientras las formas populares o propias de la celebración festiva (litúrgica o cortesana), dominantes hasta el último cuarto del XVI, apenas superan una momentánea realización oral, son las formas dramáticas cultas y humanísticas las que alcanzan con una cierta regularidad la imprenta. Al fundirse ambas corrientes en la dramaturgia del corral se percibe una inicial resistencia a la publicación de los textos, sólo superada por el éxito imparable de la fórmula, que exige su preservación en forma de libro. Al igual que el carácter complejo de la representación barroca hacía de la comedia sólo el elemento central de una heterogénea arquitectura trabada de piezas breves, en el plano editorial del género encontramos, de forma paralela, el predominio de los volúmenes

recopilatorios sobre las ediciones sueltas, que sólo empiezan a multiplicarse en el siglo XVIII. Mientras tanto, fuesen de un solo autor o de carácter colectivo, las «partes» o recopilaciones de comedias —generalmente en número de 12— constituían en la primera mitad del XVII el formato editorial más frecuente, en cuya configuración intervenían por igual razones materiales y de poética del género. Así lo entendía Lope de Vega, asumiéndolo en su *Arte nuevo* como una de las escasas reglas, que marcaba la duración de la comedia por igual en función de la extensión impresa y la actitud del público: «Tenga cada acto cuatro pliegos solos,/ que doce están medidos en el tiempo/ y la paciencia del que está escuchando». El resultado es la regularización de la medida aproximada de 1.000 versos por cada una de sus tres jornadas, hasta completar los 12 pliegos por comedia, es decir, 48 hojas (96 páginas) en cuarto, que vienen a dar una duración aproximada de dos horas y media, sumando el tiempo de las piezas breves que se intercalaban. El criterio es tan actuante, que incluso en la redacción manuscrita Lope se ceñía al mismo número de hojas, como se comprueba en los autógrafos conservados. En el orden de las razones más estrictamente literarias hay que conceder un peso destacado al paralelismo con la formalización adoptada por la novela corta (también conocida como «cortesana»), con la que se establecía una estrecha identificación, también en lo que toca a extensión y agrupación, presentadas sistemáticamente en forma de colecciones, también con el número de 12 piezas como uno de los más frecuentes.

Estos moldes llegaban a condicionar e, incluso, alterar el texto dramático. De entrada, el autor adoptaba inicialmente la medida regular establecida en términos de duración de la puesta en escena o de pliegos de imprenta, que conforman rasgos genéricos (la distribución en jornadas y el número de versos de éstas) impuestos sobre las estrictas necesidades dramáticas de cada pieza. Tras la representación —con la modificaciones que en ella puede conocer el texto en manos de la compañía— y antes de su publicación, la extensión de la comedia debe ceñirse de modo estricto a los límites del papel establecidos por los márgenes comerciales de la imprenta, y si para ello debe intervenir una mano ajena que, mediante cortes o refundiciones, encaje versos y páginas, no dudará en hacerlo [3.3.2]. Por todos estos avatares, el libro, la edición, es sólo una imagen parcial y fragmentaria de la transmisión del

teatro áureo, distorsionadora si se pretende identificar con la realidad histórica de este discurso, por lo que constituye uno de los campos en los que existe una distancia mayor entre el modo vigente de editar, leer y estudiar un texto y su naturaleza original, su recepción y su funcionamiento comunicativo y estético.

2.1.2. Lírica y épica

Aunque en menor medida que otros géneros, el poema lírico conoce una distancia apreciable respecto al horizonte del libro en el que hoy nos resulta familiar. Incluso sin distinguir entre el cauce oral, el manuscrito y el impreso [6.1], es posible establecer una cuadruple tipología en lo que se refiere a la relación entre el poema y el libro. La más estrecha es la que se da respecto al modelo, escasamente seguido en términos estrictos, del cancionero petrarquista, concebido como un discurso unitario, en el que el libro se identifica con la vida y en el que cada poema adquiere su pleno sentido al integrarse en el conjunto del libro, en su insustituible posición. A continuación, podemos distinguir las piezas agrupadas en series homogéneas, pero sin que éstas tengan un carácter tan orgánico como las imitaciones del *Canzoniere* ni en ellas exista un orden tan cerrado de sus elementos, tal como ocurre en las series de odas, églogas, epístolas, silvas y romances. Con mayor frecuencia conforme avanza el siglo XVII se da el tipo de poema concebido para formar parte de un volumen —generalmente, unido de forma inseparable a la imprenta—, pero caracterizado éste por la heterogeneidad, sin que exista más relación entre sus componentes que el haber sido pensados para darse a la imprenta en una entrega común. En último lugar cabe señalar los poemas concebidos, surgidos y en muchas ocasiones extinguidos con motivo de una circunstancia, desde la anécdota personal a la celebración pública, en la que la composición no posee originalmente ni voluntad de permanencia ni de relación con otros textos.

Todo lo anterior, lógicamente, es aplicable en el ámbito de una voluntad editorial correspondiente al autor, lo que incluye por igual el volumen impreso y el códice manuscrito, ya que en este sentido no cabe establecer una distinción pertinente entre, por ejemplo, las *Rimas* (1604)

de Lope de Vega y el volumen de mano en el que fray Luis de León recopila y ordena sus traducciones líricas y poemas originales. Para lo que no posee vigencia es para los casos, muy frecuentes, en los que la recopilación, editorial o no, se realiza al margen de la voluntad del autor, ya se trate de un cartapacio elaborado por un receptor curioso, ya se trate de un volumen póstumo, pues en uno y otro caso se neutralizan las diferencias, al sumarse todos los textos al alcance del recopilador sin ningún criterio orgánico ni respeto al contexto inicial. Los modos de manipulación y deturpación del texto original se multiplican: errores o cambios en la transcripción de los poemas, añadidos o exclusiones de los mismos, reordenación del conjunto, adición de prólogos o comentarios... En cada uno de estos casos no faltan ejemplos extremos que siguen constituyendo problemas críticos de primer orden en la historia literaria del período [3.3.2].

Lo común es que por unos u otros caminos, de la voluntad editorial del autor al azar de la recopilación manuscrita, acabemos unificando las dispares producciones poéticas de los autores de los siglos XV a XVII en forma de libros. Ni éstos eran originalmente los moldes concebidos por los autores, sobre todo en la vigencia de una poesía de carácter oral, ni en la mayor parte de los casos el libro de poesía puede identificarse con un concepto literario, tal como se concibe hoy tras dos siglos de sentido conceptual del poemario. Es necesario deshacer esta convención para dejar al descubierto el valor de la poesía en cada momento de estos siglos y aun en cada uno de los contextos socioculturales en ellos existentes, para que no se convierta en rechazo o en falsificación la extrañeza ante una poesía vinculada al azar del juego cortesano, al reclamo de una convocatoria pública de academias o certámenes o al movimiento vital de unas relaciones sociales, a las que cabe adscribir una parte sustancial —en número y significación— de la producción lírica del período. Y hemos de despojarnos de nuestros prejuicios posrománticos respecto a la «poesía de circunstancias», que es el suelo donde arraiga una creación para la que el libro impreso sigue siendo durante mucho tiempo, hasta muy avanzado el siglo XVII, un elemento de distancia, distorsión y disvalor.

Prácticamente lo contrario ocurre con otro género, también en verso, a veces confundido en sus límites con la poesía lírica, pero de naturaleza completamente dispar. La épica culta de raíz renacentista e

imitación italiana nace, ya desde mediados del siglo XVI, completamente armada para la imprenta, siendo éste el cauce inseparable del género sin apenas excepciones, tal como deja de relieve el catálogo de Frank Pierce. Como en otros casos, las razones alternan entre lo material y la índole poética. Vinculadas desde sus inicios a la lectura y constituidas genéricamente con posterioridad a la extensión europea de la imprenta, las epopeyas cultas y su extensión inhabilitaban prácticamente el recurso de la memoria y convertían en antieconómica la copia manuscrita, especialmente cuando el modelo traspasa las fronteras aristocráticas y se orienta a un consumo más amplio, generalizado en España a fines del XVI con la épica religiosa orientada por los criterios del Concilio de Trento. La epopeya, de otro lado, es un modelo poético de raigambre clásica e investido en la poética grecolatina de la máxima dignidad, tanto por la altura de sus cultivadores como por el reconocimiento obtenido en las obras de poética y preceptiva. La vinculación medieval al *sublimis stilus* y la revitalización renacentista del tópico del *nobilitare* culminaron esta sanción como discurso que merecía ser impreso y lo era sin verse amenazado por los riesgos de vulgarización que el medio conllevaba entre los espíritus más elitistas.

2.1.3. La prosa

Algo parecido sucedía con las obras de prosa doctrinal, incluyendo bajo este rótulo toda la amplia serie de tratados que incluyen las obras de divulgación humanista, la literatura espiritual, la crónica y la historiografía, las obras científicas o políticas y la prosa de ideas barroca, por citar las modalidades más identificables y relevantes. Por más que en muchas ocasiones recurran a la ficción de la oralidad, bien en forma de diálogo, bien en forma de sermón, todas ellas nacen vinculadas a la escritura, concebidas como libros y recurriendo con mucha frecuencia a este término para referirse a sus apartados y divisiones. Incluso en las décadas finales del XV, de incipiente desarrollo de la imprenta en la Península, o en determinados ámbitos —como el del diálogo humanista— en que el acceso a la imprenta resulta restringido, se conciben obras unitarias orientadas a su difusión; la copia manuscrita sólo es una

elección o limitación a la que hay que amoldarse, mientras que la imprenta es la sanción definitiva para una obra directamente vinculada a la divulgación, a la voluntad de lograr una recepción amplia. Así pues, alcanzara o no la publicación, la intervención del autor en el texto era completa, incluyendo todos los elementos y aspectos de su *dispositio* [7.3].

Las tesis de Francisco Rico sobre la composición editorial de las más tempranas versiones conocidas de la transmisión impresa del *Lazarillo* ponen sobre el tapete la intervención de los agentes mediadores en el proceso de constitución de un libro. Como las erratas y malas lecturas del copista amanuense, el cajista del taller tipográfico puede introducir deturpaciones similares, pero también son posibles los cambios intencionados, para acomodar el resultado de su labor a las pautas de lectura y modelos tipológicos reconocibles por los posibles compradores. Es lo que el crítico mencionado hace gravitar sobre el sistema de rotulación de los «tractados» de la fingida autobiografía del pícaro, pero es también la convención de la que se burla con su habitual ironía Cervantes al redactar los epígrafes de sus capítulos, verdadera enciclopedia de tópicos y convenciones, salpicada de guiños literarios. El equilibrio entre los designios del creador y las normas de una incipiente industria editorial se decanta, como es lógico, del lado de ésta última en el caso de las formas más comerciales, como sucede con la prosa de ficción, desde los romances idealistas de mediados del XVI a las compilaciones de «novela cortesana» de la siguiente centuria. Pero el problema no estriba tanto en una cuestión de estrecho positivismo —sin perjuicio de que pueda alcanzar en ocasiones una relevante dimensión—, como en la dificultad de separar la voluntad autorial, con trascendencia estilística y significativa, de lo que obedece a la presión de la norma. Y si en los géneros cultos ésta procede de la preceptiva poética en vigor (modelos, argumentos, esquemas dispositivos, decoro estilístico...), cada vez más se imponen en los géneros popularizados los criterios del mercado (extensión de los textos, criterios de recopilación, ruptura de las normas clásicas...).

En los géneros de amplia repercusión, dirigidos a un público heterogéneo y generalmente vinculados a la imprenta, el camino del autor al libro se alarga, sigue los meandros de mediaciones dispares en los que se puede apreciar una forma de enajenación respecto al acto de creación, pero cuando el texto se fija en un producto libresco su difusión, por mucho que se multiplique, no sufre una alteración material, siendo

la inalterabilidad del texto la base de una diversificación de sus lecturas, al pasar por distintas manos. Por el contrario, en los géneros de carácter elitista, limitados a un público reducido y homogéneo y, por ello, ceñidos casi siempre al cauce manuscrito, suele acortarse la distancia entre el creador y la materialidad del texto, generalmente autógrafo o apógrafo [3.2.2], pero el proceso se extiende en la fase de difusión al multiplicarse las incidencias vinculadas a una transmisión manuscrita, en la que pueden proliferar unas variantes que, sin embargo, no afectan en general a la lectura del texto, es decir, a sus códigos de lectura, a su interpretación y a su valoración.

2.1.4. Formalización y lectura

Todo ello puede servir para esbozar una tipología clasificatoria de las letras de este período, en la que las divisiones son menos el resultado de fronteras cronológicas que la proyección de diferencias vinculadas a la diversidad de los géneros y los marcos socioculturales en que se inscriben [8.2]. Pero, antes de llegar a ello y en lo que toca al texto, es preciso recordar que, aun sin llegar a la propuesta de McLuhan (el mensaje es el medio), el acto de lectura comienza para el receptor por la materialidad del soporte: su tamaño, composición, diseño, riqueza, funcionalidad..., y todos estos rasgos de la obra original quedan casi siempre omitidos en las ediciones modernas. La reducción del formato en las ediciones de una obra al compás de su éxito y popularidad, la relación estable entre determinados formatos y géneros, por no hablar de la pertinente diferencia entre impreso y manuscrito, con todas las variantes de éste, desde el cartapacio facticio al lujoso códice en vitela [3.2.], son indicios de una codificación en la que se concitan factores de la más dispar naturaleza: de preceptiva poética, de política comercial, de prácticas culturales, de identidad social, etc., y todos ellos resultan partes integrantes de un texto que no pueden omitirse en el estudio filológico de las obras de este período, especialmente en el que pretende dotarlas de su específica historicidad.

En este proceso hay que partir de que no siempre cabe identificar la voluntad creadora con el texto fijado, ahora ya no en un *codex* más o

menos *optimus*, sino en un modelo multiplicado en miles de ejemplares. El paso de una cultura exclusiva o hegemónicamente manuscrita a otra en la que se impone progresivamente la imprenta implica desde la perspectiva de la historia y de la crítica la insuficiencia de los tradicionales métodos de la filología, para la que ya no basta la ecdótica, de base lachmaniana o no [2.4], la codicología o la paleografía, sino que debe incorporar perspectivas extraídas de la historia del libro y de la lectura, la bibliografía material y la historia de la cultura en su sentido más amplio. Con todas ellas será posible recomponer el contexto original en el que el texto y cada una de sus circunstancias y características se perfilan, se definen y cobran pleno sentido; y, a partir de este análisis, podremos establecer la vigencia de su lectura y aun subrayar los valores literarios relevantes para nuestra sensibilidad. En principio una opción no es más legítima que otra, pero la eliminación de los rasgos de historicidad en un texto de cuatro siglos atrás no puede hacerse sin la conciencia de que se trata de una manipulación. El estudio filológico ha de conciliar la restauración del texto original con su lectura en el presente sobre el eje de la historicidad: la de la creación, la de las distintas fases de la transmisión y la del presente del lector.

El contacto, todo lo habitual que sea posible, con los libros y manuscritos del período estudiado se presenta como un elemento esencial, es más, imprescindible para el estudio de los textos, como lo es, aunque en medida diferente, el conocimiento de la historia de la crítica, por la que se ha ido conformando nuestra lectura y valoración de obras y autores, y la familiaridad con las modernas técnicas de análisis y corrientes teóricas [9.1.2], que nos permiten revisar y actualizar las apreciaciones recibidas e incorporar una verdadera perspectiva crítica. A partir de estos conocimientos, el proceso de estudio del texto ha de partir del análisis de las características del texto original, el conocimiento de los mecanismos de mediación que lo ponen a nuestro alcance y el horizonte en el que podemos situar su apreciación. Esto es, en lo que se refiere al plano del texto, sus características lingüísticas, los modelos de edición y el establecimiento del canon de obras objeto de estudio, sobre lo que versarán los siguientes apartados.

2.2. La lengua de los textos: etapas históricas

La primera distancia que hemos de salvar en el acercamiento a las obras de los siglos de oro es la que se refiere a los particulares estados de lengua que se dan entre los siglos XV y XVII, es decir, recomponer la norma de uso respecto a la cual se sitúa la especificidad de una creación lingüística particular, en la que opera un doble mecanismo, más o menos acentuado, de identidad o separación.

La considerada como etapa áurea de nuestras letras es el marco de una importante serie de cambios en el sistema lingüístico, los cuales abarcan diacrónicamente la constitución de una lengua nacional, su elevación a lengua de cultura y las distintas etapas de su normalización, incluyendo todos los planos, fonético-fonológico, léxico y semántico, sintáctico y estilístico.

Siguiendo a Menéndez Pidal y a Rafael Lapesa, podemos establecer distintas etapas, en las que los cambios lingüísticos se relacionan con procesos culturales más amplios. Así, podemos considerar por separado la etapa del primer humanismo hasta la fijación gramatical de Nebrija, el impacto de ésta, el período de vigencia del ideal cortesano defendido por Juan de Valdés, la época de nacionalismo abierto a los ideales clasicistas y la etapa final, de separación de la lengua

artística de la lengua de uso. La división, que encuentra correlatos con la época históricas (hasta la consolidación monárquica de los Reyes Católicos, el imperio de Carlos V, el reinado de Felipe II y el de los Austrias menores), toma como referencia la variación en los modelos estilísticos, pero se fundamenta sobre concretas modificaciones en el sistema lingüístico, con equivalencias en el literario, en sus procesos de desarrollo y en las etapas resultantes [8].

2.2.1. Hacia la normalización

En la segunda mitad del siglo XV se regulariza una gran parte del sistema fonético-fonológico derivado del latín, con la normalización del sistema vocálico romance, la extensión de la dental sonora en posición final (*d* frente a *t*), la tendencia a simplificar los grupos cultos de consonantes, aunque con mantenimiento de las formas latinas, o la ampliación de la frecuencia de la aspiración (*h*) en lugar de la *f* inicial; se neutralizaba la oposición en la bilabial entre la sonora y la africada (*b/v*) y el ensordecimiento de las sonoras apuntaba al reajuste de sibilantes, que en la ortografía ofrecerá la convivencia de *z, c, ç, s y ss* durante más de dos siglos. En la morfología alternaban las formas plenas y apocopadas del pronombre personal de segunda persona del plural (*vos/os*) y los morfemas *–ades, -edes, -ides* eran sustituidos por *–áis, -ás, -éis*, dependiendo la elección por parte de los escritores de razones estilísticas o de la prosodia del verso (ritmo, cantidad y rima). Se mantenía la asimilación consonántica en las formas de infinitivo más pronombre personal enclítico (*-alle, -elle, -ille*) y las formas personales del verbo fluctuaban entre formas antiguas (*so, imos, fuemos, sei, seído, veyendo*) y su modernización (*soy, vamos, fuimos, sé, sido, viendo*). En el plano léxico convivían las formas patrimoniales con la persistencia de palabras latinas y arabismos, vinculadas las primeras a tendencias conservadoras o cultas y las segundas, a la cercanía de las formas de vida y cultura mantenidas durante varios siglos; en paralelo puede registrarse una incipiente entrada de formas italianas, especialmente en la escritura literaria. En el plano sintáctico, la lengua escrita se aleja, salvo en determinados registros estilísticos, del hipérbaton y se eliminan formas analíticas, como el uso de artículo más

adjetivo posesivo. En el orden dialectal, se acentuaban en varios de los rasgos apuntados las diferencias en las modalidades regionales, al tiempo que el habla toledana iba erigiéndose en modelo de buena dicción, y la lengua castellana iba imponiéndose como lengua escrita en la mayor parte de los antiguos reinos peninsulares, incluidos Galicia y Valencia.

En la corriente de normalización lingüística del castellano y su consolidación como lengua de cultura se conjugaron factores aparentemente heterogéneos, como la imprenta, la política de los Reyes Católicos y la inclusión de la lengua romance entre los objetos de la preocupación gramatical, pero todos estos elementos se encontraban internamente trabados en una red de relaciones, en torno al proyecto unificador de Isabel y Fernando. La imprenta, difundida por la Península en las décadas finales del siglo XV, encontró la protección de los monarcas a través de leyes que privilegiaban los asentamientos y favorecían la circulación de los libros, viendo en ellos un cauce idóneo para cohesionar territorios y culturas tan dispares como las que surgen del período medieval. En cuanto a la gramática nebricense, basta recordar la significativa dedicatoria a la reina, con sus consideraciones acerca de la utilidad de una obra que normaliza una lengua al servicio de la expansión de Castilla.

2.2.2. La fijación gramatical

El auroral tratado del humanista sevillano también representa un indicio de una de las grandes cuestiones planteadas a las culturas romances de la época por la herencia de los *studia humanitatis* y unas emergentes conciencias nacionales. La problemática dignidad de la lengua se planteaba en distintos niveles, pero siempre en relación con el horizonte de perfección que representaba el ideal de latinidad. De una parte, en la propuesta de Nebrija se planteaba el propio estado de una lengua cuyos cambios se percibían con claridad, dictaminando el prólogo de la *Gramática* que la castellana se encuentra «tanto en la cumbre, que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida». De otra parte, la comparación inicial con el latín, con el consiguiente sentimiento de inferioridad, se conjugaba con un creciente impulso de emulación

o rivalidad con las otras lenguas romances, en el que se iba incubando una conciencia cada vez más firme de dignidad y de superioridad sobre las demás. El episodio de Garcilaso de la Vega, embajador de Castilla en Roma y padre del poeta de las églogas, escenifica esta situación, compitiendo con otros legados en la corte pontificia por demostrar qué lengua vulgar tenía un parentesco más estrecho con la latina e imponiendo el castellano al componer un discurso susceptible de leerse al tiempo en las dos lenguas.

En otro orden, la aparición de obras lexicográficas como fruto de la actividad filológica de los humanistas es un indicio evidente de la consideración otorgada a la lengua vulgar. Así, el *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490) de Alfonso de Palencia, al margen de una voluntad enciclopédica heredada de los siglos medios, denota el temprano interés de un indiscutible humanismo castellano del Cuatrocientos por la lengua romance. Años después, Nebrija ofrecerá otra faceta de esta preocupación y los cambios experimentados en ella, con sus diccionarios bilingües y sus vocabularios especializados, vinculados a una nueva imagen de las disciplinas científicas, del papel que en ellas representa el dominio del lenguaje y del lugar ocupado por el castellano, para el que ofrece también una ortografía.

En lo que respecta a la consideración de la lengua literaria en este marco, de nuevo la obra de Nebrija ofrece una imagen bastante completa. De una parte, manifiesta el rechazo humanista por la ficción, que alimentaba el consumo popular; de otra parte, recurre a la obra de los poetas para ejemplificar el uso correcto del idioma; y todo ello en el marco de una concepción de la gramática en la que la poética era considerada parte integrante de la misma. El rechazo de las fabulaciones romances se basaba tanto en razones de moralidad, como en lo tocante a su falta de arte:

> (la lengua castellana) hasta nuestra edad anduvo suelta e fuera de regla, e a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças; por que si la queremos cotejar con la de oi a quinientos años, hallaremos tanta diferencia e diversidad cuanta puede ser maior entre dos lenguas. I porque mi pensamiento e gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación, e dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leiendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras e

errores, acorde ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano (...).

La existencia de un arte, artificio o regla, representado por la gramática, es lo que distancia a la lengua vulgar de una lengua culta, entendiendo por tal el latín, pero también el uso cultivado del romance, identificado con la poesía. Por ello, la lengua literaria se caracteriza por su distancia respecto a la lengua de uso cotidiano, sobre la que aún pesa un elemento de vulgaridad, interpretado como ausencia de reglas y como alejamiento de la lengua latina. De ahí que el modelo estilístico considerado como más elevado sea el que presente unas reglas más difíciles y complicadas e imite el modelo latino, lo que supone la exaltación de la poética de la dificultad heredada del *trovar clus* provenzal y cultivada en las cortes aristocráticas del siglo XV, sobre todo en sus formas más elevadas y próximas a los géneros clásicos; en definitiva, la poética de arte mayor castellano y su supremo representante, Juan de Mena.

Casi medio siglo antes de que Nebrija situara como ideal estilístico la poesía de Mena, su rival político y émulo artístico, el Marqués de Santillana, categorizaba en su *Prohemio al condestable don Pedro de Portugal* su conciencia lingüística, a la par estética e idiomática. Siguiendo la clasificación tripartita en que la poética medieval codificó la herencia clásica, don Íñigo López de Mendoza sitúa en el eje diacrónico su jerarquía expresiva, distinguiendo entre los grecolatinos, los trovadores provenzales y toscanos y, en fin, los castellanos, como representantes del paradigma de lenguas y estilos sublimes, mediocres y humildes, respectivamente. Para el aristócrata «ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romanças e cantares de que las gentes de baja e servil condición se alegran», o lo que es lo mismo, la dignidad de la lengua se alcanza por el arte de los poetas, pero en tantos éstos se alejan de la lengua común y vulgar. Los ingenuos y desaforados latinismos del estilo culto de finales del XV tienen en estas premisas su base conceptual. Los diferentes estilos vendrán a ser respuestas paralelas o divergentes a un problema común.

Sin embargo, los dos niveles lingüísticos quedaban avencidados en el ámbito de la gramática, cuya pretensión de reducir la lengua a arte obedecía a la voluntad de asentar y elevar su dignidad. Por ello Nebrija, además de recurrir a ejemplos tomados de Mena para ilustrar sus reglas,

se mantiene en la concepción clásica que articula el *ars grammatica* en *methodica* (normativa) e *historica*, es decir, que su edificio contempla su coronación en el estudio de los poetas y la determinación de las reglas de su arte. La omisión de este capítulo en el volumen de 1492 es subsanada, apenas cuatro años después, por su discípulo Juan del Encina, al incluir en la apertura de su *Cancionero* (dedicado a los Reyes Católicos) un *Arte de la poesía castellana* (dirigido al príncipe don Juan), en el que ofrece las reglas métricas y estilísticas para la práctica del trovar. Eran también los años en que Hernán Núñez, catedrático de griego en la Universidad de Salamanca ofrecía a la imprenta su edición comentada de *Las Trescientas*, con la que colocaba al poeta cordobés a la altura de los clásicos, pero también la lengua romance al nivel de la griega y la latina.

2.2.3. El modelo humanista

En las décadas siguientes, hasta mediados del siglo XVI, se estabilizan los cambios en los planos fonético-fonológico y morfo-sintáctico, pero la nueva actitud respecto a la lengua latina aportada por el humanismo maduro introduce cambios significativos en lo concerniente al léxico y la sintaxis. En el primero se produce un desdoblamiento de términos: de un lado, las formas patrimoniales y los arabismos introducidos en los siglos medios, con diferentes grados de evolución fonética; del otro, las formas tomadas del latín y, como novedad, del italiano, conviviendo en una alternancia que establece los límites de la vulgaridad y la elegancia, como se plantea de modo teórico en el *Diálogo de la lengua* (c. 1529) de Juan de Valdés y de manera práctica en la traducción de *Il Cortegiano* de Castiglione por Juan Boscán (1533). Para la sintaxis se consolida como modelo de imitación latina no el hipérbaton evidente y superficial, sino los elementos de equilibrio y composición de la prosodia, huyendo de la afectación. La consolidación modelizadora de la norma toledana, identificada con el habla de la corte, y el criterio de uso acompañan a estos cambios, y de ellos surge el nuevo ideal estilístico.

Vigente la idea trasladada por Nebrija de que la lengua es compañera del imperio, la consideración de la dignidad del castellano crece al

par que la expansión política del reino, convertido en imperio europeo y ultramarino en esta primera mitad del siglo XVI. Desde esta posición de privilegio, se consolida la conciencia de la alta dignidad de la lengua, si bien como una potencialidad que requiere de un cultivo artístico para convertirse en acto, en realidad concreta. Así lo manifestaba Garcilaso al prologar la traducción de su amigo Boscán, y así lo continúa afirmando Ambrosio de Morales en su *Discurso de la lengua castellana* con el que prologa la edición italiana de 1546 del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva. Mientras la afirmación nacionalista sostiene el orgullo lingüístico, la circulación de los impresos y los viajes de humanistas y letrados peninsulares por Europa ponen a autores y comentaristas en contacto con unos modelos más desarrollados, respecto a los que reaccionarán, pasando de un ideal de imitación a otro de emulación, de rivalidad, de intento de superación.

El cambio de actitud viene favorecido por un hecho crucial: la desaparición de la hegemonía del latín como ideal de lengua y la convivencia de éste con el peso de los modelos italianos, que constituyen el nuevo espejo en el que se mirarán los escritores castellanos en lengua vulgar. Las relaciones de todo tipo con la península itálica (militares, políticas, económicas y culturales) y la convivencia en los dos territorios, junto con el esplendor de las letras italianas y el modelo humanista, coinciden en propiciar un cambio de mirada en el que, además de sustituir un objeto por otro (el latín por el toscano), se introduce un cambio de actitud, de la lengua madre a la lengua hermana, con consecuencias tan trascendentes como sustituir las reservas ante el romanceamiento (del latín a una lengua vulgar) por la reivindicación de la traslación entre lenguas semejantes, sin que en esta práctica exista una distinción clara entre la versión, la adaptación, la paráfrasis, la imitación o la estricta traducción.

La nueva conciencia lingüística aflora en el texto de Valdés, significativamente escrito en tierras italianas, como son italianos los discípulos que atienden a las indicaciones del maestro en la fabulación empleada para encauzar la doctrina. La ficción de oralidad del *Diálogo de la lengua* es la manifestación última, no tanto de un elemento de deleite para acompañar y hacer accesible la utilidad del contenido, como las plasmación práctica del ideal lingüístico defendido, coincidente con el valor de naturalidad ligado a la vigencia del platonismo en todos los órdenes (filosófico, estético, amoroso...) de la cultura del momento. La

oposición a Nebrija, más allá de una simple diferencia regional entre toledanos y andaluces, reside en el triunfo del principio de uso sobre el valor de la norma gramatical, así como en el consiguiente cambio en el ideal estilístico. La naturalidad como principio de la lengua hablada se extiende a la lengua artística, evidente en el uso de los refranes (frente al ejemplo de Mena) como ilustración del correcto uso de la lengua y en las propuestas recogidas en el apartado final dedicado a las manifestaciones literarias, en cuya valoración Valdés aplica el criterio asumido como su ideal expresivo: «escribo como hablo». La validez de la propuesta trascendía el nivel individual y regional: era la manifestación de una actitud epocal o, por mejor decir, de la cultura humanista y cortesana vigente en el período, como queda de manifiesto al compararla con la propuesta defendida por los personajes de Castiglione y manifiesta en la traducción boscaniana.

Su prologuista, Garcilaso de la Vega, encarnaría el ideal estilístico de esta cultura, como queda de manifiesto a partir de la edición de sus poesías en 1543. En el volumen barcelonés que recogía conjuntamente las obras de Boscán y del toledano la epístola *A la duquesa de Soma* introduce un cancionero de imitación petrarquista recogiendo un esquema lingüístico-estilístico similar al de Santillana, pero con las sustanciales variantes de concretar en el paradigma del *Canzoniere* el modelo de estilo medio y considerar al castellano capaz de elevarse, cuando menos, a este nivel. Ese *mediocris stilus* insiste en el ideal de naturalidad y nos ofrece una perspectiva diferente de la introducción del italianismo en España, en el marco de una actitud de asimilación de carácter más complejo que la simple imitación de un poeta o la introducción de unos moldes estróficos. En este horizonte, con independencia de la calidad de su realización, se sitúa la elevación de Garcilaso a paradigma expresivo, autor de una lengua netamente castellana, donde la imitación latinista se diluye en suaves ecos y cultismos semánticos sin alterar la transparencia de la lengua, para establecer un nuevo plano de comunicación, trascendiendo los estrechos límites de la corte en la que se había mantenido la poética anterior.

En el terreno de la prosa, paralelo al rechazo del registro arcaizante de los triunfantes libros de caballerías, se extiende el mismo ideal de naturalidad, manifiesto en la expansión de las formas de oralidad, de cuya ficción se recubre casi toda la escritura del XVI, entre el tono

conversacional del diálogo, la voluntad divulgadora de silvas y miscelánea e, incluso, el marco de la fabulación novelesca, tanto de raíz satírica (*La Lozana andaluza*, el *Viaje de Turquía*, *El Crótalon, El Lazarillo*...) como de tono idealista (*La Diana*). Cuando la prosa se separa de la lengua hablada se apoya también en la oralidad, en este caso, la de la retórica oratoria; en ella halla su clave la lengua de los personajes celestinescos, pero también la prosa de Guevara, el autor más celebrado del momento y el máximo representante de la voluntad artística en la prosa, con una *compositio* sintáctica basada en desdoblamientos y simetrías. Y no deja de resultar significativo que en ambos casos, los de Rojas y Guevara, se trate de autores al margen del modelo humanista, al menos de sus formas más ortodoxas y canónicas.

2.2.4. Una lengua clásica

La etapa siguiente, coincidente con el reinado de Felipe II, muestra las huellas de esta divergencia, al apuntarse una nueva separación entre la lengua de arte y la de uso común. En este nivel, la lengua castellana avanza en su fijación fonológica, prefiriendo las formas modernas del vocalismo, la simplificación de grupos cultos, la desaparición de *f* inicial, con restos de aspiración, neutralización de *b/v*, y el reajuste del sistema de sibilantes, si bien la ortografía, a pesar del influjo regularizador de la imprenta, mantuvo un mayor nivel de fluctuación. En la morfología, se mantienen la vacilación en el género del artículo ante palabra con vocal átona inicial, las alternancias en las formas verbales con pronombre enclítico (*dalde/dadle, hacello/hacerlo*...) o sin él (*valerá/ valdrá, porné/pondré, engañar me ha/me engañará, quisiérades/quisiérais, hemos/avemos*...), y se apocopan las formas de tratamiento, manteniéndose dobletes como *vos/vosotros, aqueste/este*, etc. En la sintaxis se delimitan los usos de *aver* y *tener*, perdiendo el primero el sentido de posesión a favor del valor como auxiliar; y entre *ser* y *estar*, mientras aparecen alternantes la pasiva con *se* y el impersonal. En el léxico se consolida la adopción de italianismos, conviviendo, aunque en menor medida, con galicismos y lusismos, resultado de un contacto cultural que tuvo una relevancia particular en el Nuevo Mundo, con la consiguiente entrada de americanismos.

La mayor flexibilidad y riqueza del idioma redundó en el incremento de la actividad gramatical y la explotación de estas potencialidades por la lengua literaria, la cual abrió progresivamente su gama de registros, por encima y por debajo del nivel medio, alterando su similitud con la lengua hablada, a la que somete a un progresivo proceso de estilización. La percepción de estos cambios lleva a su culminación la conciencia de la superior dignidad de la lengua castellana, como expresa Morales al modificar el texto de su *Discurso de la lengua castellana* 40 años después, en su edición de las *Obras* de Pérez de Oliva (1586): tras la escritura de Garcilaso, fray Luis de Granada y Herrera, el humanista sustituye el lamento ante la falta de cultivo de la lengua castellana por la orgullosa afirmación de su culminación artística. Las gramáticas y tratados del período —de Villalón (1558) a Aldrete (1606)— ya no parten de la necesidad de dignificar la lengua, sino que oscilan entre su normalización y la reivindicación de su naturaleza privilegiada, apelando ahora a sus remotos orígenes. Las obras de lexicografía muestran una especialización con rasgos muy diferentes a los de las primeras obras humanistas y sus urgencias lingüísticas. Así, la Sevilla de 1570, lugar de confluencia de un activo círculo culto y una no menos activa dinámica comercial, con fuerte presencia de banqueros italianos, ve aparecer el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas, en el que se combinan intereses humanistas y de orden práctico, muy distintos, por ejemplo, de la dominante funcionalidad del más tardío *Vocabulario español e italiano* (Roma, 1620), de Lorenzo Franciosini. En el otro extremo el humanista alcañizano Juan Lorenzo Palmireno, profesor del Estudio valenciano, daba a la imprenta su *Vocabulario del humanista* (Valencia, 1569), más cercano, por su organización en campos semánticos, al modelo de las *officinae* y polianteas que ilustraron la escritura letrada del período [9.2.1].

La multiplicación de consumidores derivada de la extensión de la imprenta y su canalización de los discursos escritos, junto con la reacción suscitada en las posiciones más aristocráticas y conservadoras, impulsó la variedad de registros estilísticos en el período, abiertos a las posibilidades de los escritores y los modelos genéricos. En la prosa, la gran eclosión de literatura espiritual ofrece muestras de los casos más extremos, como parece corresponder a un movimiento de renovación religiosa que se mueve entre la predicación y la experiencia más subje-

tiva y recóndita. Posiblemente por ello, encontramos el ejemplo señero de Teresa de Jesús, con su militante y evangélica insistencia en el ideal de naturalidad, teñida en ocasiones de apariencia de desgaire, que refleja su reiteración de la fórmula valdesiana «escribo como hablo»; y, junto a ella, los ejemplos más elaborados y retóricos de prosa artística, como la cultivada por fray Bernardino de Laredo, en los que se mantienen algunos de los recursos caracterizadores de la prosa guevariana; todo ello, por no insistir en el modelo más reconocido y admirado —con su traducción en la venta de sus obras— de la prosa del momento, representado por fray Luis de Granada, con su equilibrio entre estos dos extremos.

Lo mismo podemos señalar de fray Luis de León, quien dejó en la dedicatoria del tercer libro (1585) del diálogo *De los nombres de Cristo* (1583) una cumplida descripción de los procedimientos vigentes en la elaboración de la prosa artística:

> el bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, ansí en lo que se dize como en la manera como se dize, y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a vezes las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulçura.

Aun sin hacer mucho hincapié en lo que estas palabras reflejan de la emergencia de una conciencia estética, todavía agavillada con un irrenunciable didactismo, sí podemos ver en ellas la más exacta plasmación de un ideal de estilo, en el que la lengua literaria se conforma a partir de la lengua común, sin romper su vinculación con ella, pero sometiéndola a un proceso de depuración y composición que no es ajeno a la pretensión gramatical de introducir regla y arte en la lengua, como vendría a ratificar la coincidencia en estas décadas finales del siglo del inicio del florecimiento de tratados y preceptivas poéticas [7.2].

La actitud normativa se corresponde con las aspiraciones de clasicismo que en estos momentos se desarrollan, lo mismo en el campo de las letras que en el de otras manifestaciones culturales, desde la sobriedad de la moda y la etiqueta filipina a la severidad de líneas del Escorial. En el campo de la poesía, como en el de la prosa artística, la voluntad clasicista se proyecta en actitud culta o erudita, entendiendo ambos

términos en el sentido etimológico vigente en el XVI: la voluntad de evitar la rudeza inherente a una lengua vulgar mediante el cultivo, el cuidado de sus formas, para llevar a su culminación el inicial programa humanístico de crear una tradición clásica en lengua vulgar. Las manifestaciones pueden ofrecer una diversidad de matices, desde la imitación directa de los clásicos, como en el programa de fray Luis para adaptar la oda horaciana, hasta la elevación estilística a partir de la imitación compuesta y, sobre todo, de la voluntad estilística, como en la fusión herreriana de la herencia italianista con la solemnidad de la oda pindárica. La manifestación crítica de esta poética culta, con apuntes de estética cultista, la constituye la insistencia en consagrar un clásico en lengua castellana, en este caso el máximo representante de la etapa anterior, Garcilaso. Los sucesivos comentarios del Brocense (quien también edita anotada la obra de Mena y otros autores europeos) y Herrera denotan las diferentes actitudes [7.3]: la de demostrar la conexión directa de Garcilaso con las fuentes de autoridad, como base de su clasicismo, y la de fijar su poética como punto de partida para avanzar en la elevación de su estilo; sin embargo, en ambas existe la raíz común de una actitud clasicista que consagra definitivamente la dignidad de la producción romance apoyada en modelos grecolatinos y representa una de las facetas del denominado manierismo.

Sin embargo, conviene recordar que la cronología abarca también otra serie de cambios importantes para la marcha de nuestras letras y con un signo radicalmente contrario. Aproximadamente en el centro del período, con la fecha emblemática de 1580 como referencia, aflora con todas las credenciales una nueva poética, marcada por un signo anticlásico y con una fuerte orientación a un gusto y una recepción popular que nada tiene ya que ver con este componente en el programa humanista. Cuando comienzan a dar muestras de su escritura los jóvenes Góngora y Lope, lo hacen en el marco de un género nuevo, el romancero artístico, que comienza a conformarse a partir de la tradición medieval y nacional y surge directamente vinculado a la difusión impresa; el que este romancero nuevo reciba también la caracterización de «artístico» no supone la negación de su carácter popular, sino la tendencia a la hibridación, a la contaminación de formas y niveles propia de la estética apuntada en el horizonte. Y ello ocurre también en el caso de los géneros que hunden sus raíces en la tradición clásica, como

ocurre con la épica culta, sometida a un creciente proceso de nacionalización (incluido el aspecto métrico), y con la comedia renacentista de imitación latina, en las puertas ya de convertirse en el «teatro nacional». La existencia de canales consolidados y estables de difusión masiva (la imprenta y el corral de comedias, respectivamente) no es un factor ajeno a esta tendencia, que con sus rasgos incipientes de cultura barroca (masiva, dirigida, urbana y con puntos de conservadora, en la caracterización de Maravall) coexiste con una poética cultista, en la que se apuntan los rasgos del manierismo, por lo cual, más que una cuestión cronológica, debemos ver en esta dicotomía estética una distinción sociocultural, ligada a diferencias genéricas, de canales de transmisión y, en última instancia, de estructuras de emisión y recepción.

2.2.5. La lengua artística

A partir del cambio de siglo la lengua ralentiza su proceso de transformación interna y afronta una etapa de fijación de los procesos abiertos, apoyada en el factor normalizador de la imprenta, con su capacidad de fijar los rasgos lingüísticos de un texto y multiplicarlos sin riesgos de alteración. En este contexto se cierran los debates sobre la naturaleza y dignidad de la lengua vulgar, para pasar a una fase en la que se consuma la emancipación definitiva del latín. Su uso se restringe cada vez más a círculos minoritarios y especializados (relacionados con la ciencia y la religión), y los autores más representativos se apartan de su cultivo, por lo que se perciben ya dos tradiciones distintas, la clásica y la vulgar. En el pensamiento lingüístico se plantea incluso, como hace Aldrete (*Del origen y principio de la lengua castellana*, 1606), la cuestión de los orígenes, en busca de una autonomía respecto a la lengua latina, mientras que en el plano de la escritura los autores sólo se vuelven a la tradición clásica con actitud de emulación, con voluntad superadora.

La filología da muestras sobradas de este humanismo de nueva generación, plenamente volcado en el dominio romance y con actitudes y preocupaciones diferentes a las de los *studia humanitatis* en sus inicios. Al auge de la actividad gramatical y la paralela proliferación de tratados de poética se suman una serie de obras con rasgos distintivos respecto

a sus correlatos en el temprano renacimiento. La más significativa es el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias, repertorio lexicográfico inspirado en una actitud, evidenciada en el propio título, de valoración de la lengua y sus realizaciones literarias, que tendrá su continuidad en el *Diccionario de Autoridades* de la Academia dieciochesca y clasicista; en su obra Covarrubias atiende por igual a la etimología y al uso, a las fuentes latinas y a las aportaciones vulgares, a los ejemplos literarios y a los proporcionados por el habla cotidiana, como una muestra de la actitud abierta, entre el eclecticismo y la heterogeneidad, del nuevo siglo. Otro ejemplo característico lo proporciona el maestro Correas, con su peculiar propuesta de reforma ortográfica (con más acusada heterodoxia que, por ejemplo, la de Mateo Alemán) y, sobre todo, con su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (finalizado en 1627, pero inédito hasta 1910), en el que actualiza una tradición paremiológica que ha pasado por la curiosidad de los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, atribuido a Santillana, la erudición humanística de la recopilación de Hernán Núñez, la valoración estilística concedida por Valdés y la búsqueda de una saber popular que Mal Lara toma de Erasmo: aunque rasgos de cada uno de estos hitos alienta en la recopilación del XVII, ésta no resulta equiparable con ninguno de sus precedentes.

Algo parecido ocurre con los tratados y preceptivas poéticas que comienzan a aparecer desde los últimos años del XVI, completamente distintos de las obras de métrica y retórica documentadas en la centuria y no tanto por su incorporación del renovado componente aristotélico, como por sus pretensiones sistemáticas y su voluntad de acceder al núcleo de la creación poética, indagando en su singularidad, como un elemento más en la afirmación de su autonomía. En tratados, comentarios y polémicas [7.2.] se plantea el debate y el cambio de actitud acerca de las relaciones entre la *res* y los *verba*, entre el contenido y la forma (la utilidad y el deleite, en términos horacianos), cuyo equilibrio era el factor clave en la poética clasicista. La progresiva tendencia a primar la dimensión verbal de la obra literaria supone un avance en el reconocimiento de su autonomía, que corre parejas con la trayectoria de otro debate, entre la *imitatio* y la *idea*, entre la reproducción mimética de una realidad exterior al artista o la creación a partir de su propia interioridad. Esta corriente no es la única en el período, sino que se enfrenta a

otra de signo opuesto y componente clasicista, pero se ve apoyada en su desarrollo por los hitos de la poética cultista.

Los embates que desde este ángulo se producen frente a conceptos fundamentales de la poética clasicista como el decoro, la unidad o la delimitación de las formas, además de las ya apuntadas de la utilidad y la imitación, hallan su contraposición no sólo en las posiciones de un clasicismo culto de distintos matices, sino también en la vigencia de los dictámenes emanados del Concilio de Trento y convertidos en determinantes de una estética oficial al servicio del didactismo y apoyada por ello en las bases de la claridad de la doctrina, la facilidad y el atractivo para la mayoría de los lectores. Esta retorización barroca, que podemos contraponer a la poética cultista a pesar de cierta coincidencia de recursos formales, tiene en Lope de Vega el representante perfecto, con su conciliación de una actitud culta y clasicista en sus ensayos épicos y de un tono identificable con el popularismo en la mayor parte de su poesía lírica, especialmente en el ciclo romancístico.

Lo contrario ocurre en su teatro, donde por motivos completamente opuestos a los del cultismo muestra los mismos rasgos de ruptura de las normas, abandono del decoro e hibridismo que caracterizan, por ejemplo, a las *Soledades*. En definitiva, el período de los Austrias menores, con todos sus avatares sociales y culturales, resulta irreductible a un solo plano estilístico, consagrándose definitivamente la convivencia y alternancia de modelos discursivos en el territorio de lo literario. Esta nueva dimensión empieza a consolidarse sobre la base de canales estables de transmisión, relacionados con la formación de un público amplio y diversificado y la progresiva profesionalización de los autores, lo que comporta la regularización —pero también la diversificación y especialización— de los códigos lingüísticos y literarios. Si se puede destacar un rasgo común en la base de la diversidad estilística del siglo XVII es el de la valoración del ingenio, tanto en su dimensión de inspiración (el *ingenium* frente a la *imitatio*), como en la epistemológica de la «agudeza» y su correlato estilístico en el «concepto». Su traducción en metáforas o juegos de palabras manifiesta la común identidad poético-epistemológica de ambos recursos, desplegados por igual en los parlamentos de los personajes teatrales o novelescos y en la retórica de la prosa doctrinal, de Quevedo a Gracián, manifestando la base de toda su arquitectura, identificable con una idea típicamente barroca: la dis-

tancia entre apariencia y esencia, entre imagen y realidad, entre adorno verbal y contenido conceptual. De ahí que en todos los casos se acentúe la distancia entre la *res* y los *verba*, lo que supone para el receptor un reto de descodificación (separar la corteza para acceder al fruto, en metáfora de la época), traducido en la generalización de una poética de la dificultad, de la que participan todas las formas estilísticas y discursivas bajo sus caracterizaciones opuestas.

En este distanciamiento de forma y contenido la lengua poética desintegra el ideal de transparencia que se había otorgado en la estética platónica del renacimiento humanista, con la consiguiente separación del habla coloquial y del modelo de la oralidad. En sus formulaciones más extremas, como la que representa la creación gongorina, estos rasgos se traducirán, respectivamente, en la opacidad de la lengua poética y en su consiguiente separación —cuando no franca oposición— a la lengua de uso. Entendida como la cualidad de retener la visión sin dejarla traspasar a una posible realidad que se encuentre detrás de ella, la opacidad de la lengua se encamina a la liberación de la servidumbre contenidista para el texto poético, acercándose con ello a la autonomía de la creación poética, con su consiguiente decantación por los componentes formales. Por ello, pueden darse en los rasgos superficiales coincidencias entre poéticas radicalmente separadas, como la de Quevedo y la de Góngora, neutralizadas en reconocido e identificable conceptismo, pero persiste una diferencia poética esencial, la que opone al modelo clasicista, con su inseparable vinculación de forma y contenido, el discurso literario moderno que se sitúa en el territorio de la estética.

2.3. La norma y la variación

Todas las diferencias epocales referentes a la consideración de la lengua nacional y la lengua poética y la consiguiente conformación del texto, con su modelización lingüística y estilística [2.2], requieren ser matizadas con una serie de consideraciones respecto a los rasgos individuales, las diferencias discursivas y las establecidas por la sociolingüística. A los dos primeros apartados se atiende en los capítulos dedicados al autor y los modelos genéricos, por lo que nos centraremos en estas páginas en las diferencias propias del último aspecto, incluyendo en él las divisiones geográficas y las estrictamente sociológicas.

La difusión de la imprenta rompe la hegemonía que en la época anterior ostentaban los estamentos clerical y, más tarde, aristocrático en la práctica de la escritura y las letras, al tiempo que reduce la distancia entre estas manifestaciones estrictamente cultas y las específicamente populares, en las que se circunscribían los atisbos de profesionalización, si bien es cierto que los ámbitos cortesanos tendieron ya un puente en esta situación, con el ascenso de nuevas clases letradas o la incorporación de la poesía a los elementos de entretenimiento, en manos de «hombres de placer» más o menos ajuglarados o bufonescos. La imprenta y el consi-

guiente mercado fracturan la identidad sociológica de autor y receptor, que ya no pertenecen al mismo círculo ni comparten una formación similar. La ampliación del público se nutre de la incorporación de lectores que no son letrados y que se sienten ajenos a los saberes de los autores. En su progresiva profesionalización, el escritor debe escoger entre la coincidencia y la divergencia, entre la asimilación y la admiración, para responder a la demanda, conseguir el éxito y asegurarse la manutención. En este marco no se da una rígida relación entre el origen social del autor y su expresión lingüística, sino que ésta podrá ser variada en función de las intenciones del autor, tanto más variada cuanto más completa sea su formación o más flexible su capacidad de adaptación. Es el caso, por ejemplo, de Quevedo, cuyo origen, educación y posición social no pueden identificarse con el registro vulgar y aplebeyado de sus jácaras, si bien iluminan las razones de su elección por parte del autor. Como este mismo ejemplo muestra, la vigencia de la teoría del decoro actuaba directamente en la elección lingüística con la vinculación entre modelo genérico y modelo estilístico, por lo que hay que situar en ese horizonte tanto la elección individual del autor como las que pudieran responder a un carácter colectivo, grupal, social o geográfico. Basta comparar la caracterización estilística en las odas horacianas del agustino castellano y universitario fray Luis de León y en las del jesuita sevillano y cortesano Francisco de Medrano para apreciar la imposición de la norma genérica sobre otro tipo de condicionamientos.

Incluso la marca genérica tiende un puente por encima de diferencias cronológicas en las que un cambio de generación parecería conllevar un cambio epocal, como el que en demasiadas ocasiones se ha señalado entre finales del XVI y principios del XVII. Lo que sí resulta pertinente es la diferencia o no y las posibles oscilaciones entre una lengua culta y un registro popular a partir de que el castellano pasa de ser sólo una lengua nacional a convertirse en una lengua literaria. Los procesos pueden resultar —incluso cronológicamente— paralelos, pero responden a un variado abanico de razones y motivos, desde los estrictamente políticos a los de carácter estético, con el espacio de confluencia proporcionado por un creciente prestigio cultural. Con ello el castellano no sólo se impone como lengua oficial y de cultura en los territorios peninsulares anexionados al trono unificado a partir de los Reyes Católicos en una única dinastía; también funciona como

lengua poética y literaria para autores procedentes de reinos independientes, como es el caso relevante de Portugal, que aportó nombres tan importantes para las letras castellanas como Gil Vicente o Montemayor, sin olvidar que algunas de sus figuras más relevantes (Sà de Miranda, Camoens, Faría e Sousa...) usaron con frecuencia la lengua de Garcilaso.

Esta hegemonía, a la que se somete una variedad de lenguas, conlleva la persistente aparición de rasgos y variaciones dialectales, si bien éstos se van reduciendo progresivamente, neutralizados por el papel igualador de la imprenta, de una parte, y por la consolidación de una poética culta, en cuyo modelo lingüístico, ideal y abstracto, no tienen cabida las peculiaridades idiomáticas. No obstante, en el primer caso sí hay que atender a un factor, y es el papel de mediación que juegan los distintos componentes del proceso material de fabricación de un libro, incluyendo al encargado de hacer la copia manuscrita compaginada, al cajista o componedor y al corrector de pruebas, que no participaban casi nunca de la cultura del autor y que podían volcar en el texto giros, expresiones, modismos y realizaciones fonético-ortográficas ajenas al escritor, pero a veces inseparablemente unidas al texto. El asunto tiene especial trascendencia a partir de que se multiplica la actividad impresora en los reinos periféricos, empujada por la piratería editorial (ya desde el siglo XVI), por las facilidades legales (como el carácter no preceptivo de la licencia) o por la ausencia de prohibiciones específicas [6.2].

Debidos al autor o imputables a quienes convierten su texto en libro, los rasgos dialectales salpican las obras de estos siglos y sirven en ocasiones para recomponer el camino de transmisión de sus soportes. Se pueden identificar lusismos, leonesismos, aragonesismos, andalucismos y, especialmente, indigenismos en la escritura colonial, en la que no faltaron destacables figuras en los distintos géneros y corrientes del período, desde la lírica petrarquista de Terrazas al gongorismo de sor Juana Inés de la Cruz o la comedia lopesca de Ruiz de Alarcón. Sin embargo, la importancia de todos estos rasgos se relativiza en comparación con su trascendencia en las letras medievales, el índice más evidente del proceso de neutralización a que se somete en el orden dialectal la lengua en beneficio de sus diferencias culturales o específicamente poéticas.

La neutralización no supone uniformidad en la realización material de la lengua escrita, es decir, en la ortografía, sino que la falta de normas hasta finales del siglo XVIII origina una vacilación en la que las más distintas realizaciones gráficas coexisten en la representación de un sonido, al margen de que éstos, como en el caso de las sibilantes, también estén conociendo un proceso de transformación, desarrollado con distintos ritmos según áreas geográficas y entornos socioculturales.

Con variaciones entre el manuscrito y el impreso, y aun en cada tipología de escritos (documentos notariales o procesales, cartas privadas, autógrafos para la imprenta o no, o copias particulares, entre los manuscritos; pliegos, carteles, libros de distintos géneros o formatos editoriales, entre los impresos), y con cambios a través de las distintas épocas, los criterios gráficos ofrecen muestras variadas de la falta de fijación, que afectan a todos los órdenes de la escritura. Como reflejo de variedades fonéticas de orden más o menos relevante, la oscilación se muestra en las letras, especialmente las que transcriben los sonidos consonánticos, a veces con una cierta regularidad en función de las posiciones (intervocálica, implosiva, explosiva, final o inicio de palabra); así, se da la alternancia de *b,v,u*, la de *i,j,y* o la de las formas *s,ss,f,ff* (*s* alta), *z,c,ç* para los distintos sonidos sibilantes, con distinción de sorda y sonora; *la h* inicial procedente de *f* latina puede indicar distintos grados de aspiración, incluida la ausencia total, como aparece en los casos de sinalefa en el verso; la *h* intervocálica aparece o desaparece sin criterio fijo (como en *ahora, aora*, en alternancia con la forma *agora*), y los grupos cultos se reducen o amplían, sin otra razón que la derivada de dotar al escrito de un mayor o menor aspecto culto o etimológico. En el orden de las marcas suprasegmentales, apenas tiene cabida, sobre todo hasta el siglo XVII, la tilde para marcar la sílaba tónica, pero se registran otras marcas, como la de nasalidad. Las abreviaturas procedentes de la escritura manual muy codificada (como la notarial) se mantienen con distinta vigencia en la imprenta, sobre todo *q* por *que*. El uso de las mayúsculas no se atiene a una norma fija, con apreciable frecuencia en los casos de objetos o conceptos que eran objeto de divinización en la mitología clásica (Sol, Amor...) y en los tratamientos nobiliariarios y de cortesía. Eran frecuentes, pero sin plena regularidad, las contracciones, como *destos* por *de estos*. La flexibilidad de usos gráficos era aún mayor en el caso del verso, donde las

posiciones de rima de las palabras denotan en muchos casos que las diferencias de escritura no reflejaban pronunciaciones distintas; en la misma línea, no aparecen casi nunca en el verso indicaciones suprasegmentales para señalar los hiatos, diéresis y sinéresis, siendo en estos casos conveniente reponerlos en la transcripción para facilitar la lectura. En la práctica totalidad de estos casos las variantes ortográficas no indican diferencias fonológicas, resultando sólo signos de un determinado estado de escritura, por lo que no suelen tener trascendencia en el orden literario, más allá de ofrecernos algunas indicaciones —no siempre pertinentes— sobre la vida material del texto.

En el plano de la frase, nos encontramos con una anarquía similar en el empleo de los signos de puntuación, que, si bien tienden a una progresiva regularización en los impresos del siglo XVII, se mantienen muy distantes de los usos actuales, por lo que su valor para una lectura actual es similar al de las variaciones ortográficas. Junto a la coma y el punto, aparecen los dos puntos (*colon*), con una función distinta a la actual, pues indican una pausa o separación sintáctica de menor grado que el punto y distinta a la de la coma; el punto y coma tiene un uso tardío y muy reducido.

En el conjunto del texto en prosa, motivada por la necesidad de sacar el máximo rendimiento al espacio del papel, tanto en el manuscrito como en el impreso, se aprecia la falta de separación de párrafos, con la consiguiente ausencia del punto y aparte. Tal razón hace que la disposición del texto en la página como un bloque sin separaciones no tenga relevancia significativa, aunque el uso continuado influye en la composición retórica, que se resiente a veces de la falta de articulación; por ello, resulta lícito en las transcripciones actualizadas incorporar las pausas sintácticas necesarias para facilitar la lectura sin alterar el sentido.

Este conjunto de prácticas gráficas hace que en este aspecto resulte muy cuestionable el concepto de «original», ya se trate de una *editio princeps* o aun de un autógrafo, pues en muy contadas ocasiones es posible ver en los usos una determinada voluntad expresiva o estilística, lo que hace en la mayor parte de los casos redundantes estas variaciones, llegando a convertirse en ruido, es decir, en un obstáculo para la comprensión y la comunicación en el caso de un lector poco avezado o familiarizado con los impresos y manuscritos de la época, es decir, para un lector medio.

2.4. La edición filológica: tipos, problemas y criterios

En el estudio literario de los textos áureos todos estos aspectos relativos a la lengua, a la ortografía y las prácticas de escritura, si bien es necesario deslindarlos y tenerlos presentes, resultan meros factores de información adicional, generalmente relativos a aspectos externos del texto, sin carácter decisivo ni trascendencia en el plano estético o estrictamente literario. En la práctica filológica sí es necesario su conocimiento y dominio, lo mismo cuando la lectura se hace directamente sobre documentos manuscritos o impresos del período, que cuando se manejan ediciones modernas, para poder entender sus claves y el modo de manejarlas, pues, si bien muchas de estas variaciones pueden resultar irrelevantes, no es neutra cualquier edición. Por ello, es necesario conocer y valorar correctamente los distintos tipos de ediciones, si bien en el mercado académico y comercial suelen presentarse con rasgos combinados.

Desde el punto de vista filológico, en la edición la mayor literalidad de la transcripción no implica necesariamente una mayor fidelidad al texto, pues el objetivo del editor ha de ser salvar la distancia que media entre el momento de la escritura y el de la lectura, tratando en la medida de lo posible de mantener

los signos de la historicidad de la producción. De ahí que el orden en el que se expone la tipología editorial no suponga ningún criterio jerárquico ni de preferencia; en todo caso, un grado creciente de manipulación en el texto, que en ocasiones es un signo de respeto y de colaboración en el proyecto comunicativo del autor.

La edición facsimilar es la que muestra un mayor grado de cercanía a la materialidad del texto, ya que, al reproducirlo por medios fotostáticos —cambiantes con la evolución de los procedimientos técnicos—, puede mantener todos los rasgos formales del texto, incluida la tipografía o caligrafía, la tonalidad del papel y todas las huellas adheridas por el paso del tiempo, voluntarias o no. El riesgo de este tipo de ediciones es que, al contar con la confianza en el lector de encontrarse ante una copia exacta del original, cualquier alteración en el mismo (tamaño, color, correcciones añadidas, etc.), puede inducir a notables equívocos, al margen de mantener las mismas dificultades de descodificación para el lector medio que el documento original. Su uso es muy conveniente para la familiarización del estudiante con los formatos y composiciones de la época y —siempre que no le resulten accesibles los originales— para completar el conocimiento de la obra que puede obtener con ediciones de otro tipo.

La edición paleográfica es la que trata de repetir con los medios de la tipografía actual y con las indicaciones y aclaraciones necesarias el estado del texto que reproduce gráficamente la edición facsimilar. Además de los inconvenientes apuntados en el caso anterior, ofrece la dificultad de las limitaciones en los medios y el escaso atractivo de la lectura, en la que ni siquiera persiste el regusto arqueológico del contacto con un texto en sus condiciones primeras. Como la facsimilar, es muy útil para el conocimiento y estudio del estado de la lengua, de los usos gráficos, de los modos de escritura..., pero sus aportaciones se diluyen en el estudio literario.

A diferencia de las anteriores, que manejan un único ejemplar o estado del texto, la edición crítica es el resultado de manejar todos los testimonios conservados (al menos, todos los que tengan relevancia) de una obra, con objeto de recomponer un estadio ideal del texto, que puede identificarse o no con el texto original. Su práctica va unida al nacimiento de la filología y al comienzo de la modernidad, con los *studia humanitatis* que inauguraron el renacimiento. Su realización se

desarrolla mediante una disciplina, la ecdótica o crítica textual, que, desde los estudios decimonónicos de Lachman sobre los textos bíblicos, se encuentra perfectamente codificada y ordenada en una serie de pasos. El primero de ellos es la *recensio* o recopilación de todos los testimonios conservados de un texto. A continuación se procede a la *collatio* o cotejo textual para el registro de variantes, por la que se discriminan aquellos testimonios que tienen un valor pertinente de los que son meros *codices descripti*, es decir, copias que repiten los rasgos de un testimonio anterior, sin incorporar variantes de significación. El siguiente paso es ordenar la secuencia (única o ramificada) de la transmisión, estableciendo la filiación entre los testimonios, que se representa gráficamente mediante un *stemma* o esquema arborescente en el que se sitúan los testimonios conservados o supuestos en el orden en que se transmitieron, con las relaciones de parentesco que pueden detectarse entre ellos. Con este *stemma* es posible establecer el arquetipo, el cual puede ser un *codex optimus* conservado o un estadio perdido, pero que es posible recomponer críticamente a partir de los datos que proporciona el estudio de variantes. Este texto o arquetipo es el que se toma como base de la edición, pero corregido (*emendatio*) con aquellas variantes que mejoran el texto, entendiendo por tal mejora no el incremento de su valor estético desde nuestros parámetros de lectores, sino en el sentido de acercarlo a un estado ideal en el nivel de la creación, no en el de la transmisión. Este *codex optimus* o arquetipo puede coincidir con la redacción originaria del autor o con un estado posterior de corrección, aunque no siempre la voluntad original o definitiva del creador puede convertirse en el arquetipo editorial, dada la diversidad de casos y circunstancias que se dan en la escritura y la transmisión en épocas pasadas y, concretamente, en estos siglos [2.1 y 3.3].

En una correcta edición crítica, además de una minuciosa exposición de los criterios seguidos y las normas de transcripción adoptadas, el texto manipulado que se ofrece debe acompañarse de un aparato crítico, el cual, a pie de página o al final del texto, registra todas las variantes detectadas y, de acuerdo con los criterios expresados por el editor, las alteraciones a que lo ha sometido, de forma que el lector no sólo pueda valorarlas, sino incluso recomponer el estado de cualquiera de los testimonios empleados. En la edición se pueden utilizar distintos

signos gráficos para apuntar estas manipulaciones, como el uso de la cursiva, corchetes y paréntesis para las adiciones y supresiones o para correcciones, tres asteriscos para las lagunas o la marca † o *crux desperationis*, que indica la imposibilidad de esclarecer una lectura.

Se distingue entre la llamada «edición crítica integral», que tiene como objetivo la reconstrucción de un posible arquetipo a partir de todos los testimonios conocidos, combinando las lecciones conservadas con las que se incorporan como fruto de hipótesis e inducciones por la comparación de las existentes; y «edición crítica singular», que parte del texto más satisfactorio, mejorándolo con algunas de las lecciones parciales que ofrecen los demás.

No hay que confundir estas ediciones con el modelo más habitual en las colecciones de textos al alcance de estudiantes y público en general, que tienen el carácter de ediciones anotadas, pero sin un carácter crítico en el sentido filológico y textual. De otra parte, siempre que establezcan los criterios de su elección textual, pueden tener un valor apreciable, siendo en general válidas para el acceso al conocimiento de las letras de nuestro período. Pueden elegir el texto de un testimonio determinado (un *codex optimus*, una *editio princeps*, una reedición corregida...) o pueden servirse de un texto crítico establecido con anterioridad, lo que las dota del suficiente rigor. Suelen contar con estudios introductorios de carácter histórico-crítico, y las notas que acompañan al texto, en lugar de recoger las variantes de la transmisión, aclaran los pasajes oscuros del texto [9.2]: alusiones históricas o culturales, personajes históricos mencionados, fuentes de imitación, significado de algunos términos, o incluso figuras retóricas complejas. Es el instrumento básico y más extendido al iniciar el estudio de las letras áureas.

Las ediciones modernizadas se sitúan en el extremo opuesto del rigor filológico. Ello no supone negarles valores de otro tipo, singularmente el de facilitar a lectores iniciales el acceso a textos en los que las dificultades derivadas de los cambios introducidos en la lengua no deben ocultar su validez e interés para una lectura actual. Las modernizaciones pueden limitarse a la actualización de algunos términos o pueden extenderse a cambios profundos en el estilo, incluyendo la sintaxis, pero sin llegar al ámbito de las versiones o adaptaciones, que pueden alterar incluso el argumento y la trama. En el espacio del verso es donde estas manipulaciones resultan más sensibles, ofreciendo resultados muy aleja-

dos del original, aunque pueda ser en algún momento un componente de utilidad en el marco de una edición rigurosa, como ocurre, por ejemplo, con la prosificación que acompaña la imprescindible edición de las *Soledades* gongorinas por Robert Jammes.

Trabajos filológicos como el que se acaba de mencionar se sitúan prácticamente a las puertas de la edición monumental, que reúne el conjunto de elementos distintivos de cada uno de los otros modelos editoriales, incluida la reproducción facsimilar, la transcripción, la edición crítica, una paráfrasis si es el caso, abundante anotación, un completo estudio, con puesta al día de la cuestión, una bibliografía crítica e, incluso, las aportaciones realizadas en anteriores hitos del proceso editorial del texto. La edición realizada por el Centro de Estudios Cervantinos, bajo la dirección de Francisco Rico, del *Quijote* de Cervantes, sería otro ejemplo cercano a este modelo en el radio de textos relativamente accesibles al estudiante. Lógicamente, los casos abundan y son más representativos en las ediciones de textos medievales.

En todos los casos, salvo las soluciones extremas que buscan una exacta reproducción (la edición facsimilar y la paleográfica) o que se liberan por completo de condicionantes respecto al original (la edición modernizada), todos los modelos editoriales, ya sean de un solo testimonio, ya tengan carácter crítico, se enfrentan a un problema común en el tratamiento del texto en lo que toca a su materia lingüística: los criterios para su fijación ortográfica. No faltan convenciones en la disciplina filológica (la primera edición de un manuscrito debe respetar al máximo su grafía, por ejemplo), ni criterios opuestos en su radicalidad, siendo las soluciones matizadas las más razonables, ya hablen de un moderado conservadurismo o una moderada modernización. A la vista del análisis realizado sobre la materialidad lingüística del texto áureo, con la escasa pertinencia fonológica —y aun fonética, en ocasiones— de las irregulares variedades grafemáticas, los factores de mediación entre el autor y el texto impreso o manuscrito que conservamos y la orientación literaria del estudio, en la que los mínimos matices del estado de lengua no tienen la pertinencia que en la disciplina de la gramática histórica, parece aceptable suprimir todos los rasgos sin trascendencia fonológica y que sólo sirvan para alejar al lector del texto en cuestión, si bien el rigor filológico de una edición debe incluir en ella los elementos necesarios (estudio lingüístico, cri-

terios de edición, notas, glosarios...) para que el lector interesado pueda recomponer el estado original del texto. En cualquier caso, el estudioso de las letras áureas debe estar familiarizado con todos los elementos (formales, materiales, fonético-fonológicos, ortográficos, dispositivos...) que caracterizan al texto de la época.

2.5. El canon

Un último problema para el texto de los siglos de oro es su naturaleza misma como literario, es decir, el lugar que ocupa en el conjunto de textos de la época, y también en el horizonte de expectativas del receptor actual. En los siglos XV, XVII y XVIII no había surgido aún el concepto de literatura en sentido moderno, por lo que, lógicamente, no se establecía una distinción entre obras literarias y no literarias. En este gran segmento de vigencia de la poética clasicista la literatura apenas cuenta con otros elementos teóricos que el anatema platónico, la distinción aristotélica y los preceptos horacianos, por lo que no quedó establecido con claridad el límite de lo literario ni la relación de obras que respondían a tal concepto.

Desde finales del XVIII [1.1 y 6.4], más de dos siglos de recepción crítica, en los que se ha ido conformando y fijando progresivamente el concepto de literatura, nos han legado una serie de delimitaciones, pero ni éstas han resultado fijas y estables, ni coinciden con las posibles desde los criterios actuales. No hay que recurrir a los casos extremos de modelos discursivos incluidos en las historias de la literatura en virtud de su consideración genérica en la retórica de la época o la calidad estilística alcanzada por algunas de sus pie-

zas, como ocurre con las obras morales de finales del XV, las crónicas de Indias, los relatos autobiográficos de Teresa de Jesús, los tratados políticos de Quevedo o los sermones de Paravicino, que no podemos considerar literatura en sentido estricto, pero que no se deben separar del desarrollo general de las letras del período y de algunas formas artísticas en particular. Para ilustrar estas oscilaciones bastaría recordar fenómenos de cambios de conceptualización en textos mucho más cercanos al núcleo de lo literario, al menos, en lo que se refiere a su carácter genérico. Es el caso, por ejemplo, del eclipse de Feliciano de Silva, quizá el primero de los autores conocidos en profesionalizar el éxito de sus obras, a cuyo enorme consumo y popularidad en el tercio central del siglo XVI ha sucedido el actual olvido, del que apenas se le rescata por las paródicas referencias a su estilo literario en las páginas del *Quijote*. O, por citar el caso de un género y muy cercano a la obra de los dos autores mencionados, la casi total omisión hasta hace menos de una década de estudios críticos sobre los libros de caballerías al margen de su relación con la obra cervantina, siendo los textos más leídos y difundidos de la prosa narrativa durante gran parte del siglo, además de constituir la matriz en la que germinan los que serán sus modelos alternativos en la narrativa idealista. Se consagra así la oposición que Rodríguez Moñino expuso con claridad en el caso de la poesía lírica: la distancia que separa la realidad histórica de la construcción crítica. La segunda de manera inevitable es cambiante y obedece necesariamente a las variaciones en el gusto, criterio y elementos de juicio, pero ésta es la que determina el canon, por lo que también éste es una realidad en transformación, inestable, diferente de una época a otra.

Y lo que se aplica para la determinación positiva o negativa de un texto tiene también validez para lo tocante a su apreciación, es decir, a su juicio estético en términos absolutos y a su preferencia en términos relativos. Las *Soledades* son un buen ejemplo de todos estos cambios, incluyendo la condena, la negación de su carácter poético, su postergación respecto a otros poemas y autores barrocos, o su reivindicación crítica y poética, alcanzando niveles de exaltación. Es necesario, pues, tener en cuenta estas oscilaciones y su carácter casi connatural a los estudios literarios, relativizar los juicios (lo cual no quiere decir renunciar a desarrollar nuestro juicio estético) y desbrozar el camino de acceso a la «realidad histórica», constituida por la complejidad de todas las

realizaciones textuales, sean literarias o no, con su complejo entramado de relaciones, en cuya dinámica se consolida paulatinamente la especificidad de lo literario. Así pues, el conocimiento de los textos áureos para su estudio no puede limitarse al *corpus* de los considerados canónicos (que también hay que revisar); ha de ampliarse sistemáticamente para recomponer el funcionamiento de todo el sistema literario y, desde el mismo, entender mejor la naturaleza, el funcionamiento y el sentido de cada texto, ya que cada una de estas dimensiones de la obra literaria se conforma en relación a las de sus contemporáneos.

Los manuales de historia literaria de cada momento, realizados con criterios específicos [9.3.2.], son otros tantos modelizadores del canon. En sus invariantes se halla el núcleo de obras incuestionadas, pero en torno a ellas hay una galaxia de textos que deben ser conocidos y explorados para profundizar en el estudio de la realidad histórica e incorporar al análisis y comprensión de las obras relevantes el horizonte contra el que recortan su perfil, con el que se asimilan o contrastan y, en definitiva, respecto al cual establecen su singularidad y pertinencia. Como resultado de la decantación de unos saberes, los manuales se establecen a partir de los estudios monográficos realizados y al conjunto de textos disponibles, además de las interrelaciones entre estas dos categorías. Pero unos y otros, estudios y textos editados, no responden en la mayor parte de los casos a un programa sistemático y común. Por el contrario, en ellos intervienen factores que pueden resultar espurios desde el punto de vista literario o crítico, como el azar de decisiones personales, condicionantes académicos o comerciales u orientaciones dictadas por la política educativa. La circunstancia es perfectamente apreciable en las colecciones de clásicos existentes en el mercado, cuya selección no responde a un criterio canónico determinado, pero que acaban condicionando y modificando el canon, al incorporar textos más o menos marginales u omitir obras que gozan de cierta consideración crítica. Y ello es aplicable, incluso, a parcelas de la obra de autores incuestionables, que no resultan fácilmente accesibles en ediciones modernas, como ocurre con Lope de Vega o Calderón, reducidos a un grupo de textos continuamente reeditados, el propio Góngora o, por citar autores menos descollantes, Gregorio Silvestre, Barahona de Soto, Juan de la Cueva, Pedro de Padilla, Gálvez de Moltalvo, Feliciano de Silva, Mateo Alemán o la pléyade barroca de poetas, novelistas y drama-

turgos. La interrelaciones entre manuales, monografías y ediciones se convierte en un movimiento de doble dirección, encerrado en un círculo apenas roto por factores coyunturales, circunstancias todas ellas que deben salvarse en el estudio literario con la consulta directa de los textos originales, manuscritos o impresos de la época, a partir de fuentes y repertorios [6.4.2 y 9.2.1], o el buceo en los fondos de las bibliotecas para rescatar y manejar ediciones antiguas. Esta labor servirá, además, para contrastar los diferentes criterios desde los que se ha abordado el tratamiento, edición y estudio de los textos áureos y, como consecuencia, contribuir a precisar y delimitar nuestro propio criterio al realizar este trabajo. Sólo desde esta posición será posible un estudio literario crítico de las obras del período.

Referencias bibliográficas

Para todo acercamiento a un estadio cultural del pasado y, específicamente, el estudio literario de los siglos llamados «de oro» siguen vigentes las observaciones de Rodríguez Moñino sobre la distancia existente entre la realidad y la imagen que de ella recibimos y conformamos, sobre todo por la intervención del factor de fijación y permanencia que constituye la imprenta, hasta el punto de convertirse en el patrón modelizador de la cultura moderna. McLuhan ha destacado este hecho, que debemos considerar en una perspectiva histórica, teniendo en cuenta su proceso de implantación, sintetizado por Díez Borque, y su convivencia con otras formas de comunicación en la España de estos siglos, como se recoge en el colectivo *Culturas en la Edad de Oro.* Mientras Chartier reflexiona sobre las consecuencias culturales e intelectuales de los cambios registrados con el desplazamiento del manuscrito por el impreso, Arellano ofrece un útil resumen de los pasos concretos seguidos en el proceso editorial que conduce a la publicación de un libro en la España imperial. La extensión de estas prácticas editoriales producen consecuencias en el plano estrictamente literario, que afectan tanto a la propia materialidad del texto como a su codificación; un ejemplo significativo de lo primero es el apuntado por Francisco Rico en relación con las características editoriales con que aparece el *Lazarillo*, cuya novedad provoca la intervención de elementos de regularización que le resultan ajenos; del lado contrario, la regularidad de la práctica editorial de la épica culta, como se desprende del estudio de Pierce, se convierte en factor determinante en la normalización del género y la homogeneización de sus características.

Es necesario, pues, tomar en consideración toda esta serie de factores, considerados tradicionalmente como extraliterarios, pero inseparables de la obra artística, ya no sólo en lo que toca a su funcionamiento e interpretación, sino incluso a su propia materialidad y aspectos formales. El volumen colectivo coordinado por Díez Borque ofrece un útil y variado muestrario de disciplinas que conviene aplicar en el estudio de la vida del texto y sus avatares históricos y semánticos, pues, frente a las perspectivas estrictamente formalistas, el texto no surge en el vacío ni permanece aislado e inalterable, sino que es el resultado cambiante de factores de muy diversa índole, incluyendo los relativos a su materia lingüística, los soportes de su transmisión, las pautas culturales por las que ésta se rige y los diversos agentes que intervienen en la comunicación literaria.

Dejamos la consideración de otros aspectos para los siguientes capítulos y nos centramos en aquello que en ningún modo el texto puede eludir: la lengua que constituye su elemento de conformación. Además de uno de los formantes del horizonte de recepción, la cambiante realidad idiomática del español de estos siglos es la materia con que se construye el texto y, en diversos modos, uno de los factores de su configuración formal. La relación entre las consideraciones de orden lingüístico y las prácticas literarias presenta un punto culminante en la cultura humanista, pero, con las oscilaciones que pueden seguirse en los estudios de Camillo, Ruiz Pérez (ed.) y Maravall, se desarrolla desde el siglo XV al XVII, con episodios característicos en la poética cultista (López Bueno) y el ingenio conceptista (Chevalier [3]). Las ideas lingüísticas pueden encontrarse más o menos formalizadas, en la tradición gramatical inaugurada por Nebrija y estudiada por Bahner y Ramajo Caño, pero en el ámbito que nos ocupa llegan a ser más determinantes ciertas actitudes implícitas o manifestadas de modo indirecto, como todas las que giran en torno al «problema» de la lengua, estudiado por Carrera de la Red, y de las que no pueden aislarse las prácticas literarias de todo el siglo XVI, con episodios y tendencias tan significativas como las estudiadas por Buceta y Asensio (véase, más recientemente, Ruiz Pérez, 1991). El siglo XVII, menos estudiado en este aspecto, ha recibido en los últimos años un importante acercamiento, con la obra de Elliott.

Vinculados al desarrollo de estos complejos ideológicos se encuentran los cambios registrados en el plano de la lengua, determinantes de distintos estadios de evolución, analizados en los ya clásicos estudios de Menéndez Pidal, García Blanco y Rafael Lapesa, en los que ya quedan esbozadas las relaciones de distinto signo entre la lengua de uso común, su registro escrito y el nivel estrictamente literario. Un aspecto especialmente problemático es el de las relaciones entre la pronunciación y prosodia de la lengua, por una parte, y su representación gráfica, por otra, ya que la ortografía y la puntuación durante estos siglos carecieron de reglas fijas, sucediéndose desde Nebrija repetidos y variados intentos de establecer unos criterios que pudieran imponerse con regularidad, destacando las obras de Venegas del Busto (1531), Mateo Alemán (1609), Jiménez Patón (1614) y Gonzalo de Correas (1625). José Manuel Blecua y Alfonso Rey han abordado distintos aspectos de esta situación, especialmente en lo que repercute en la edición de textos literarios.

Aunque en esta labor filológica y sus diferentes líneas de desarrollo no existen criterios unánimemente aceptados en lo relativo a la transcripción de los textos antiguos y su adaptación a la comunicación con el lector actual sin perder sus rasgos esenciales, contamos con las propuestas serias y sistemáticas de Iglesias Feijóo y José Antonio Pascual, en las que se manifiesta una coincidencia casi total en sus presupuestos teóricos y en sus principales conclusiones, con las diferencias de matiz inevitables y siempre necesarias para una aplicación flexible a la diversidad de textos existentes. Ejemplos prácticos y acercamientos teóricos a estos problemas han sido objeto en los últimos años de diferentes foros de encuentro, con actas de interés, como las editadas por Cañedo y Arellano. También se abordan estos problemas, insertos en una panorámica integral de la labor de edición filológica, en los manuales sobre crítica textual de Alberto Blecua, Germán Orduna y Pérez Priego, el primero de ellos el más profundo, exhaustivo y documentado de los tratados de esta disciplina en la filología española, y el último, más ceñido a la dimensión de manual, con un carácter más introductorio. Para los impresos contamos con la aplicación de la bibliografía material a la crítica textual en el volumen dirigido por Francisco Rico.

La cuestión del canon y, específicamente, su incidencia en nuestra historia literaria cuentan con una muy reciente aproximación, debida a Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, quienes han concretado la aún abierta polémica en torno a la naturaleza e incidencia de este concepto en el espacio de las letras españolas, combinando la reflexión teórica con el acercamiento a la realidad de los textos y su proceso de recepción e incorporación a la

categoría de clásicos en la que hoy los contemplamos. Para una visión más sintética y articulada en períodos literarios, puede consultarse el número monográfico de *Ínsula* dedicado a esta cuestión.

Obras citadas

AA.VV., *Culturas en la Edad de Oro*, ed. J.M.ª Díez Borque, Madrid: Universidad Complutense, 1995.

AA.VV., *Ínsula, Un viaje de ida y vuelta. El canon*, coord. J.M.ª Pozuelo Yvancos, 600 (diciembre de 1996).

ARELLANO, Ignacio, «Las aventuras del texto: del manuscrito al libro en el Siglo de Oro», en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona: EUNSA, 1997, pp. 41-66.

ASENSIO, Eugenio, «La lengua, compañera del imperio: historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), pp. 399-413.

* BAHNER, Werner, *La lingüística española. Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Ciencia Nueva, 1966.

* BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983.

BLECUA, José Manuel, «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», *Homenajes y otras labores*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 183-187.

BUCETA, Erasmo, «La tendencia a identificar el español con el latín», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid: Hernando, 1925, pp. 85-108.

CAMILLO, Ottavio di, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia: Fernando Torres, 1976.

CAÑEDO, Jesús e Ignacio ARELLANO (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona: EUNSA, 1987.

——— *Crítica textual y anotaciones filológicas en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991.

CARRERA DE LA RED, Avelina, *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Universidad de Valladolid, 1988.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa, 1992.

* DÍEZ BORQUE, José M.ª, *El libro. De la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona: Montesinos, 1986.

* ——— (dir.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985.

ELLIOTT, John H., *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Universidad de Salamanca, 1994.

GARCÍA BLANCO, Manuel, *La lengua española en la época de Carlos V*, Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1958.

IGLESIAS FEIJÓO, Luis, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London: Tamesis, 1990, pp. 237-244.

* LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1980 (8ª ed. aumentada).

LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 2000.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1980.

McLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutemberg: génesis del «homo typographicus»*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «El lenguaje del siglo XVI», en *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp. 47-84.

———— «'Oscuridad', 'dificultad' entre culteranos y conceptistas», en *Castilla: la tradición, el idioma*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945, pp. 219-232.

ORDUNA, Germán, *Ecdótica: problemas de la edición de textos*, Kassel: Reichenberger, 2000.

PASCUAL, José Antonio, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Universidad de Salamanca, pp. 37-57.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997.

PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1968.

POZUELO YVANCOS, José M.ª y Rosa M.ª ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

RAMAJO CAÑO, Antonio, *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*, Universidad de Salamanca, 1987.

REY, Alfonso, «Notas sobre la puntuación en Quevedo», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London: Tamesis, 1990, pp. 385-392.

RICO, Francisco, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid: Cátedra, 1988.

———— (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de Textos Clásicos, 2001.

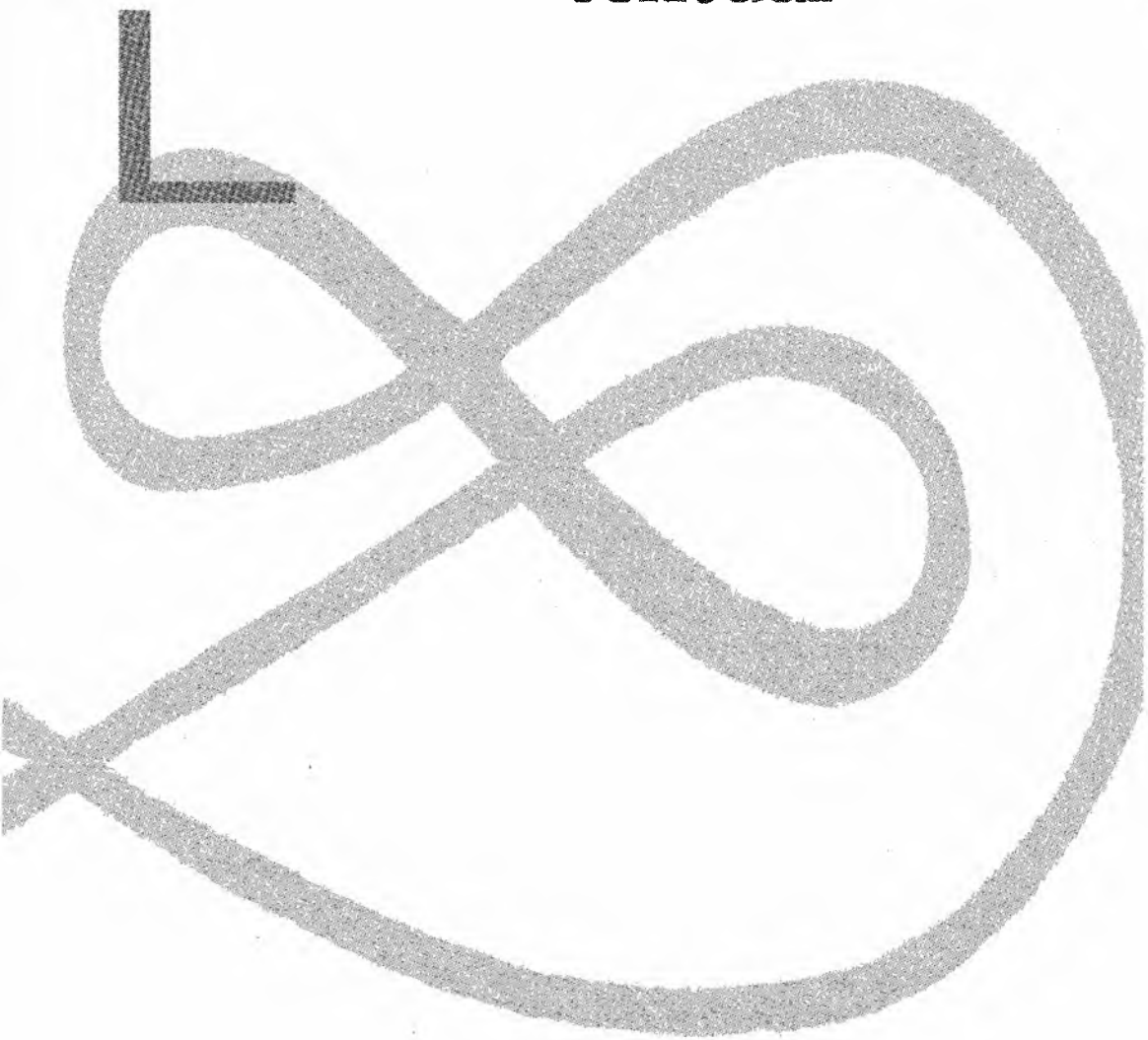
RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia, 1968.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Composiciones hispano-latinas del siglo XVI: los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales», *Criticón*, 52 (1991), pp. 111-139.

———— (ed.), *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Madrid: Libertarias, 1993.

3.

La transmisión textual



El desarrollo de las letras áureas viene marcado y estrechamente condicionado por dos factores decisivos en sus procesos de transmisión: la aparición, extensión y consolidación de la imprenta, de una parte, y el establecimiento de lugares estables y específicos para la representación teatral, de otro. El primero, convertido en una auténtica revolución cultural en todos los planos de la civilización europea, encuentra los factores colaterales de la institucionalización de la lengua nacional como lengua de cultura y la extensión de la alfabetización, e implica el desplazamiento de una cultura letrada desde círculos muy restringidos (clericales o cortesanos), con inercias elitistas y conservadoras, a una ampliación del consumo, con su consiguiente dinámica de demanda, de presión del gusto y, consiguientemente, de innovación, apreciable en los modelos estilísticos y genéricos sucesivos. La aparición del corral de comedias en los entornos ciudadanos, con un grado paralelo de comercialización de las prácticas escénicas y de profesionalización de sus agentes protagonistas, supone una cambio aún más radical, en su carácter y en su ritmo de desarrollo: la transformación de la liturgia medieval, de la fiesta cortesana y de los ejercicios escolares en un auténtico espectáculo tea-

tral, con la completa separación del espacio del público y el espacio de la representación, a lo que sigue la fijación de un código escénico y un modelo dramático a él vinculado. La complejidad de la cultura áurea, con sus tensiones entre formas elevadas y populares, entre prácticas artísticas y comerciales, entre clasicismo y renovación, procede de que estos cambios no conllevaron sustituciones totales, sino variantes en el sistema de relaciones y la jerarquización de las prácticas (no siempre coincidentes con la que hoy les conferimos), a partir de una convivencia de modelos, apreciable a simple vista en el mantenimiento —y no con carácter marginal— del manuscrito, de la representación religiosa o de la fiesta cortesana.

3.1. Contexto cultural de unos cambios

Antes de entrar en el análisis de los cauces materiales de transmisión y sus cambios a lo largo de más de dos siglos, conviene tener presentes otros elementos menos tangibles, pero igualmente determinantes en este proceso

3.1.1. Lengua clásica y lengua vulgar

En primer lugar, hay que considerar la progresiva postergación del latín en la cultura letrada en beneficio de la lengua romance. El fenómeno adquiere toda su trascendencia contemplado en el período de dominio humanista entre finales del siglo XV y último tercio del XVI: no sólo se mantiene la vigencia de una poesía neolatina y del uso de la lengua de Cicerón para gran parte de los discursos letrados, sobre todo los ajenos a las obras de ficción, sino que la formación de los cultos tiene esta lengua de referente y aun instrumento, además de que autores como Alfonso de Palencia, Juan de Valdés o Garcilaso ofrecen una obra bilingüe, por no hablar de la persistencia del latín como modelo

estilístico e ideal de lengua, en un proceso evolutivo señalado al caracterizar los estadios de la lengua castellana [2.2].

Los cambios en el uso y consideración del latín suponen una paralela modificación en los criterios de valoración del castellano, pero también una progresiva liberación de todas las normas que encorsetaban la poética clasicista y su selecta modelización, incluidos los límites del humanismo y sus ideales socioculturales, entre cuyos rasgos la condena de los libros de caballerías sólo representaba la manifestación más extrema y visible de su marcado rechazo a la literatura de ficción.

Los datos de producción de la imprenta, con su distribución de obras en latín y romance, es un indicio significativo de este proceso, que supone pasar de una cultura letrada inaccesible para quienes no manejaban la lengua latina a una producción cultural al alcance de la práctica totalidad de la población, aun con independencia de su capacidad lectora. Ello conlleva cambios lingüísticos y estilísticos considerables, pero también una ampliación en el abanico de temas, formas y modelos objeto de la escritura, incluyendo obras de ficción y entretenimiento para una sociedad cada vez más urbanizada y que buscaba en los textos fijados por la escritura, además de una posible utilidad moral, intelectual o práctica, un elemento para llenar sus crecientes espacios de ocio. El resultado es el desplazamiento de una parte de la cultura letrada, a través del territorio de la ficción, hacia el horizonte de la literatura, caracterizada, entre otros rasgos, por la inmediata gratuidad del placer estético.

La lengua latina mantiene su hegemonía en el campo de los saberes nobles y útiles, con el estandarte emblemático de la prohibición tridentina de romancear los textos bíblicos, a diferencia de lo ocurrido en los territorios protestantes, con Alemania a la cabeza, donde la traducción de las Escrituras a la lengua vulgar sentó las bases de las letras nacionales. Dejando al margen las obras devocionales de la literatura espiritual y las orientadas al adoctrinamiento del pueblo, la teología, con una notable persistencia de la escolástica, junto con las diciplinas científicas y, sobre todo, las vinculadas a la formación universitaria y el ejercicio profesional, como el derecho y la medicina, pero también la gramática y la retórica, mantuvieron a lo largo de los siglos áureos (y en algunos casos hasta bien entrado el siglo XIX) el uso del latín, favoreciendo el mantenimiento de una cultura internacional y el consiguiente

intercambio de doctrinas entre la comunidad letrada de los distintos países europeos.

Esta circunstancia acentuaba la distancia entre la cultura sabia y la popular o tradicional, mucho más circunscrita territorialmente, entre el localismo y la nacionalización. Sin embargo, esta brecha fue salvándose por el pujante desarrollo de una cultura sabia en lengua vulgar, singularmente en el ámbito de las letras humanas, donde el ritmo de trasvase de la tradición clásica a los moldes romances fue mucho más acentuado. En este territorio intermedio la lengua romance toma de la clásica su fijación escrita —y aun impresa— y gran parte de sus contenidos y modelos formales, y en él se desarrollará paulatinamente la literatura moderna, como un espacio híbrido que participa de los dos universos culturales y combina progresivamente sus elementos, ofreciendo con sus distintos matices materiales para un consumo diversificado, resultante en la multiplicidad de modelos genéricos y corrientes estéticas que hoy distinguimos desde la historia literaria.

3.1.2. La autoridad del texto

El desplazamiento del eje hacia el territorio de las letras romances tiene otra importante consecuencia, sumada al esfuerzo desarrollado por los *studia humanitatis*, a partir de la disciplina filológica, para alterar la concepción medieval de la Escritura y el Texto. Al separarse del latín, los autores y lectores a partir del siglo XV diluyen la actitud de excesivo respeto hacia los modelos mantenida mientras la referencia la constituían la *Biblia* y los autores clásicos, una y otros imbuidos, por distintos conceptos, de un equiparable grado de *auctoritas*, de la autoridad que convertía sus Textos en intocables [4.2.1]. Del mismo modo que la glosa medieval, dispuesta en torno a los márgenes del Texto, ofrecía una clara imagen gráfica de su intangibilidad, reduciendo la actividad letrada a la paráfrasis, la escritura se ceñía a un estricto procedimiento de *imitatio*, entendida como el seguimiento fiel de los modelos, lo que conllevaba, además, la relevancia y la vigencia de la casta casi sacerdotal de los intérpretes, mediadores de toda lectura. Ésta debía restringirse al sentido unívoco otorgado al Texto, lo que añadía una nueva aura de intan-

gibilidad a su prestigio, una nueva barrera a la manipulación o modificación.

Primero, la crítica textual practicada por el humanismo [5.1.2] evidenció los procesos de deturpación y aun falsificación a que el tiempo y los avatares de la transmisión habían sometido a los diferentes testimonios del texto clásico o sagrado, y éste dejaba de percibirse como un Texto único e inmutable, que sólo podía ser glosado, repetido o imitado. Sobre ello, la conciencia del tiempo transcurrido se convirtió en conciencia histórica, que hizo manifiesta la distancia entre el presente y la Edad de Oro situada en los tiempos míticos, fueran bíblicos o grecolatinos. Como míticos, se trataba de tiempos fuertes, percibidos por el hombre medieval como la dimensión de trascendencia que gravitaba en su presente, pero sin ser algo sustancialmente distinto de éste. Frente a ello, la crítica humanista percibió hasta tal punto la distancia que los separaba de ellos y la distinción existente, que pudo concebir la posibilidad de un «renacimiento», sólo posible tras un período intermedio de muerte, la más radical de las distancias. La *imitatio* se concebía, pues, entre éstos como un ejercicio de recuperación de lo perdido, como un esfuerzo por acercarse a algo lejano, en el que pronto empezaron a percibirse huellas de desviación, como el debate que enfrentó al ciceronianismo, partidario de un seguimiento estricto del latín practicado por el autor de las *Catilinarias*, frente a sus detractores, con Erasmo a la cabeza, defensores de una actualización de la lengua y el estilo que recogiera los cambios sufridos y le otorgara una vitalidad opuesta incluso a la práctica arqueológica de los devotos de Cicerón.

3.1.3. Difusión de las obras

Cuando estas actitudes se plantean desde el territorio de la lengua romance las desviaciones se acrecientan, y se acelera el proceso de liberación del texto, tanto en la práctica de los escritores como en la actitud de los lectores. El libre examen propuesto por la espiritualidad protestante ofrece otro ejemplo representativo de la nueva actitud, apoyada en el individualismo emergente, en la crítica de la autoridad dogmática y en la conciencia del cambio histórico, con la necesidad de

adecuar las prácticas a las demandas de una sociedad nueva, con condiciones de vida y hábitos espirituales y mentales desconocidos en el período medieval. En el plano de la poética, los sucesivos intentos de otorgar la categoría de clásicos a autores romances (Dante y Petrarca, primero, en Italia; Mena y Garcilaso, a continuación, en España, pero también los autores de la *Plèiade* en Francia) confirman una nueva actitud, de base humanista pero cada vez más vinculada a inquietudes estrictamente estéticas: la de la confianza en la posibilidad de fundar una tradición clásica no sólo en lengua romance, sino también cada vez más liberada de la modelización grecolatina. De ahí los cambios en los modelos estilísticos, pero también la aparición y desarrollo de nuevos géneros que, como la lírica, no habían sido codificados por Aristóteles (al menos, en la parte de la *Poética* recuperada por el humanismo), que, como la novela cervantina, no tenían un precedente claro, o que, al modo de la comedia lopesca, se zafaban expresamente de las reglas codificadas.

No es irrelevante ni azaroso que en todos los casos mencionados, especialmente los dos últimos, correspondan a géneros de éxito masivo (al menos, en las proporciones de la época) o que correpondan a una cultura, la barroca, caracterizada por Maravall con el mismo rasgo.

Pero no hay que esperar a los albores del XVII para que el incremento de público consumidor al hilo de la instauración de canales estables de comercialización se vaya haciendo apreciable y sume la fuerza de su presión al cambio caracterizado por la separación de los modelos religiosos y grecolatinos. Más determinante aún que su incremento cuantitativo resulta su ampliación cualitativa, favorecida por los nuevos medios de transmisión, pero también por el acceso de nuevos grupos sociales al consumo de los textos. Si en el caso del teatro y, por supuesto, la lírica tradicional o el folklore de transmisión oral no es necesaria la habilidad lectora, ésta sí resulta un factor imprescindible en el caso de los textos escritos, aun contando con la multiplicación de su difusión por medio de la lectura en voz alta para un círculo de oyentes. Y ello presupone un necesario incremento de la población alfabetizada, con un aumento de su número y una diversificación de grupos, lo que nos obliga a revisar ciertos prejuicios sobre este extremo.

3.1.4. La alfabetización

Las últimas investigaciones al respecto, con la sustitución de los antiguos métodos de contabilidad basados en los cómputos de firmas en los documentos, han transformado sustancialmente nuestra idea sobre los niveles de alfabetización en la España de los siglos XVI y XVII, revelando que sus porcentajes eran similares, si no superiores, a los de los demás países de Europa. Sin extendernos a los cambios en los niveles superiores de la enseñanza, con la expansión de la universidad renacentista, el período humanista contó entre sus rasgos con la preocupación por extender la alfabetización, en lo que la iniciativa religiosa coincidió con la laica [5.1.2]. Se multiplican en la primera mitad del XVI las escuelas regidas por humanistas, donde los niños y niñas aprendían las primeras letras, conociendo un período de consolidación a partir de la intervención del poder municipal, que quiso añadir la escolarización a las características de la pujante vida urbana. El impulso dado por el Concilio de Trento a la enseñanza religiosa, con el incremento de órdenes religiosas dedicadas a esta labor, supuso con su imparable competencia el declive de la enseñanza humanista, como ha historiado Luis Gil, quedando relegados su últimos representantes a una práctica itinerante, alejada de las ciudades y en pésimas condiciones económicas, lo que motivó también la degradación de su calidad. Frente a ellos, los jesuitas [5.1.3] se afirmaban en la hegemonía de la enseñanza, en la que imponían desde las décadas finales de siglo su *ratio studiorum*, programa de estudios donde la herencia humanista se fundía con los ideales religiosos, convirtiéndose en el modelo más sólido de formación, al que estuvieron vinculados, en mayor o menor grado, muchos de los grandes autores del período, como Cervantes, Góngora, Quevedo, Calderón o Gracián. Hay que apuntar cómo estos cambios en el programa escolar, desde un humanismo clasicista a un objetivo de adoctrinamiento, comportan también un factor de alejamiento del paradigma grecolatino, con una progresiva nacionalización, tanto en el orden de la lengua como en el de los modelos retóricos y estilísticos.

La consolidación de esta enseñanza se manifiesta en la cantidad de textos para el aprendizaje que se produjeron, en títulos y en número de ejemplares. Desde la aparición de la imprenta se adaptan al nuevo

medio los modelos manuscritos de las cartillas, adoptando una configuración característica en formato, contenidos y funcionalidad. Se trataba de impresos de reducido formato, pertenecientes a la categoría de pliegos sueltos, es decir, 1, 2 ó 3 pliegos de impresión (el equivalente al doble de un folio, impreso por las dos caras), doblados en cuarto u octavo generalmente, hasta conformar un cuadernillo de entre 8 y 24 páginas, en su gran mayoría, sin portada ni datos editoriales, que no se solía encuadernar. Contenía el abecedario, en mayúsculas o minúsculas, un silabario más o menos completo, unos rudimentos de doctrina cristiana casi siempre en forma de preguntas y respuestas a la manera de los catecismos, las principales oraciones, las virtudes, los pecados y los mandamientos (con casos en que la materia religiosa aparecía en latín y romance) y una tabla pitagórica (de suma o multiplicación), aunque no siempre se encontraban presentes todos estos elementos, sino que muchas de ellas eran sumamente esquemáticas y reducidas. Como denotan las frecuentes indicaciones para el maestro (y como se aprecia en los grabaditos que a veces las ilustran), las cartillas servían para que en ellas siguiera el discípulo la enseñanza de las letras, así como para hacer ejercicios de lectura y memorización. Su número fue enorme, aproximándose a unos cinco millones, aunque por su naturaleza material y funcional hayan desaparecido en su mayoría. Ofrece una idea de su importancia en el orden comercial —lo que denota su difusión y, lógicamente, su uso en la alfabetización— que su privilegio, es decir, el monopolio de su edición, concedido al Cabildo de Valladolid en 1583, se utilizara para sufragar los gastos de restauración de su catedral, y que, a pesar de todas las prohibiciones y las sanciones aplicables, se multiplicara la piratería, en un terreno que debía ofrecer suficiente mercado para la avidez comercial.

Todos estos datos apuntan a que la alfabetización no fue un fenómeno raro ni marginal en la cultura áurea. Más bien cabe pensar que su extensión contribuyó a cimentar el brillante desarrollo de las letras del período. Sí es necesario hacer una precisión, que posiblemente explica la diferencia de resultados según los criterios de medición aplicados por los historiadores y que perfila los rasgos de esta cultura. No debe confundirse el aprendizaje lector con el de la escritura, ya que constituían dos fases bien diferenciadas del proceso pedagógico, sin que en la mayoría de los casos la segunda sucediera a la primera. Los contratos sus-

critos por los maestros con los padres o los municipios lo distinguen con claridad, y a ello se acogían los contratantes para limitar la formación al reconocimiento de las letras, en parte por explicables razones económicas y en parte porque esta habilidad era la que realmente resultaba de aplicación en el caso de la población agraria, artesanal, desocupada y otros segmentos sociales ajenos habitualmente a la práctica de la escritura, incluida la propia firma. Por esta razón se mantiene durante el período una apreciable diferenciación entre los escritores y la mayoría de sus lectores, ya que mientras que éstos se extendían a todas las capas sociales, los primeros seguían perteneciendo en su mayoría a los estamentos privilegiados, también económica y culturalmente.

La ampliación de la base de la pirámide sociocultural de los familiarizados de alguna forma con la cultura escrita trae consigo otro cambio cualitativo, al romperse la identificación entre alfabetizados y letrados vigente en la edad media. La aparición, y en número considerable, de un grupo de lectores potenciales que, sin embargo, no participan de lleno en el universo de la cultura sabia, reservado a los letrados en un sentido más estricto, genera una masa crítica que actuará decisivamente en la orientación de los cambios operados en la escritura, mediante la demanda de unos textos en los que, aplicando su capacidad lectora, encuentren utilidad y, sobre todo, entretenimiento, sin necesidad de un bagaje cultural asentado en la cultura clásica.

3.1.5. La valoración del libro

Los moralistas y censores, de Venegas (1540) a Zabaleta (1660), mostraron su preocupación por la extensión de las prácticas lectoras, para las que las letras profanas y la imprenta, con su insidiosa multiplicación, actuaban como factores que atraían al público y facilitaban su acceso a los libros, multiplicados hasta la saciedad, como manifestaba con preocupación Saavedra Fajardo en 1612. Por medio de la imprenta las lecturas profanas llegaban a todos los extremos de la sociedad, incluidas capas tradicionalmente alejadas de la familiaridad con las letras. Mujeres, menestrales, artesanos, oficiales de todas las profesiones y categorías, agricultores...y aun indigentes apicarados en el submundo de

la ciudad renacentista y barroca dan prueba de sus hábitos lectores e incluso dejan testimonio de sus bibliotecas, cuya mención en los testamentos se multiplica al paso de las décadas. El estudio de la información que los documentos notariales contienen sobre las posesiones de libros, aun con todas las salvedades sobre su uso, además de una fuente de información muy útil para contrastar los datos sobre alfabetización, resulta un instrumento de gran utilidad para conocer los procesos de difusión de los textos, su pervivencia y distribución sociocultural y, en grandes proporciones, para recomponer una parte muy importante del universo cultural de una ciudad en un momento determinado. En los inventarios *post mortem* se perfila la imagen de la extensión de la lectura, la progresiva heterogeneidad de sus protagonistas, la valoración del libro y los cambios en las preferencias de los lectores, no sólo por lo que manifiestan las relaciones de libros, sino también por las apreciaciones que en algunos casos se introducen e, incluso, por las omisiones que en ellas se perciben.

En estos dos apartados se puede apreciar cómo se modifica la valoración concedida a la literatura de ficción. En los inventarios más tempranos parece imponerse la aceptación de la condena humanista de estas lecturas, bien porque el lector la comparte y no adquiere este tipo de libros, bien porque la asume y oculta vergonzantemente su posesión, si no es porque no se le considera de valor económico suficiente como para figurar en su testamento. Paulatinamente se registran referencias a estos textos, pero diferenciados del conjunto de la biblioteca al que se otorga dignidad: así, quedan excluidos expresamente de las posesiones vinculadas al mayorazgo o se registran en lugares de la casa que, como los retretes o los dormitorios, remitían al espacio de la intimidad, del ejercicio individual, no de la ostentación y la práctica social: es el espacio en el que domina y desde el que se extenderá el principio del gusto, indiferente al peso de los preceptos clásicos. Finalmente, el siglo XVII conoce la plena integración de los textos de ficción en el conjunto de la biblioteca, de la más humilde y popular, a la más amplia y culta, confirmando así el cambio en la consideración de estas obras y la normalización en la actitud y posición del lector.

3.1.6. Las formas de lectura

No es ajena a estos procesos la modificación en los hábitos de lectura, desde los propios mecanismos fisiológicos, bien que condicionados éstos por el modelo de educación recibido y el papel social de la lectura. La enseñanza de las primeras letras a partir de la repetición vocalizada de lo señalado por el maestro, junto con la escasez de soportes escritos y el reducido nivel de alfabetización, condicionaba un tipo de lectura en voz alta, generalmente de carácter colectivo, en la que alguien lee para un auditorio. Incluidos en él, los analfabetos acceden así a los textos escritos, lo que explica, por ejemplo, la popularidad de modelos genéricos sin grandes tiradas editoriales o de ejemplares muy caros, caso este último de los libros de caballerías.

La multiplicación de sujetos alfabetizados no supuso un cambio automático en la fisiología de la lectura, pues la pervivencia del sistema de enseñanza mantenía como generalizada la práctica de la lectura en voz alta, incluso cuando ésta se practicase en solitario, en la intimidad del gabinete o en el retiro del campo. Es de notar la relación que se puede establecer, a partir de la coincidencia cronológica, entre estas prácticas y la persistencia de modelos estilísticos como la retórica oratoria en la prosa, forjada en paralelismos, simetrías rítmicas y similicadencias, o los esquemas métricos basados en una gran intensidad del ritmo y la rima, como Boscán, en la epístola *A la duquesa de Soma*, caracterizaba la poesía cancioneril cortés en oposición al novedoso modelo italiano del endecasílabo. En paralelo, podemos emparentar el triunfo de este metro, junto al modelo de poesía (intimista, subjetiva, melódica y espiritual) que conlleva y en coincidencia con el ideal expresivo de naturalidad y transparencia, con la paulatina extensión en los niveles cultos de la lectura silenciosa, en la que se alcanza el más alto nivel de intimidad y una transformación en las relaciones entre el mundo objetivo y el subjetivo, entre el mundo real y el de la imaginación, entre el espacio de la verdad contrastable y el de la ficción libre. Otros importantes cambios en la dirección de la literatura moderna se vinculan, sin duda, con esta novedad, como la irrupción de una narrativa sentimental (incluidos modelos como el pastoril o el morisco) entre la estrictamente de aventuras (caballeresca o bizantina), por no hablar de la incipiente

afirmación de la autonomía de la ficción, sin las dependencias de los criterios de utilidad y verdad que regían otros discursos escritos y el conjunto de las disciplinas científicas en general. Recordemos cómo la locura de Alonso Quijano, identificada con un error de interpretación que no percibe los límites entre verdad y ficción, procede de una lectura en la que tan determinante o más que el objeto de la misma (los libros de caballerías, pero también el romancero y el conjunto de textos de ficción y poéticos presentes en el escrutinio de su librería) es el modo en que la practica, leyendo en la clausura de su gabinete.

En definitiva, se percibe la interrelación entre los procesos tecnológicos y los estrictamente culturales, tanto en el plano colectivo como individual, condición necesaria para que cualquiera de ellos resulte pertinente y determinante en los cambios históricos, ya que las innovaciones técnicas en la reproducción de libros no habrían tenido trascendencia ni, posiblemente, se hubieran producido de no existir un entorno sociocultural propicio para ello, y, a la inversa, los movimientos en este entorno quedarían rigurosamente limitados sin los elementos materiales para su plasmación y operatividad.

3.2. Circuitos y formatos: la modelización del texto

La diversidad de circuitos de comunicación letrada o literaria en los siglos de oro corresponde a modelos culturales y/o estéticos perfectamente diferenciados, aunque a veces en vías de hibridación, y no siempre dispuestos como una sucesión diacrónica de etapas, sino como una superposición de niveles en convivencia. La cultura latina y la romance; dentro de ésta, la escrita y la oral, y dentro de la primera de éstas la impresa y la manuscrita, cada una con sus soportes específicos y sin que sea posible establecer una clara, precisa y estable jerarquización entre lo culto y lo popular a través de estos segmentos de transmisión cultural, que se esquematizan en el siguiente cuadro:

Latín	(escrito)	Impreso
		Manuscrito
Romance	Escrito	Impreso
		Manuscrito
	Oral	

No sólo los receptores, y aun los autores, podían alternar sin mayor complicación la ubicación en cada uno de estos cauces, sino que una misma obra podía atravesar varios de ellos y hasta discurrir simultánea-

mente en más de uno. Es el caso de algunos autores de finales del XV, como Alfonso de Palencia, Juan de Lucena o Alfonso de Cartagena, con la coincidencia de las versiones latina y castellana de su texto, y el discurrir de éste en códices manuscritos y tipos de imprenta; pero en el otro extremo del período, en la España de los Austrias menores, también las piezas teatrales de Lope de Vega corrían en paralelo por la difusión oral en escena, la copia manuscrita y la impresión, combinando ésta las ediciones autorizadas y las piratas. Por consiguiente, esta clasificación ha de servir en última instancia para subrayar la alternancia y convivencia de estos circuitos e insistir en la necesidad de ubicar cada obra en el que le corresponde para enfocar adecuadamente su estudio.

Los formatos específicos de cada uno de estos circuitos de transmisión pueden caracterizarse con brevedad. En el ámbito de la oralidad, más que soportes, es preciso distinguir modos y canales. Una primera división ha de establecerse entre la recitación y la representación, entendiendo por la primera la manifestación que se limita a lo estrictamente vocal, ya sea verbal, ya incluya también lo musical, y englobando en la segunda todas las formas de expresión que suman a los lingüísticos otro tipo de códigos, fundamentalmente visuales, ya afecten al espacio escénico, al movimiento de los actores o a los signos que éstos incorporan a su figura. En el primer modo podemos establecer una subdivisión o tipología, de fronteras no siempre bien delimitadas, pero que marca una derivación de la realización colectiva a una progresiva, si no profesionalización, división de papeles entre emisor y receptor. En el nivel más primitivo situaríamos el canto colectivo, en el que, al modo tradicional, cuando acompañaba las faenas o el descanso, todos participan, sin existir distancia alguna entre el acto de emisión y el de recepción. La primera diferencia se apunta en la narración folklórica, donde un hablante reformula la historia para los demás, aunque los papeles resultan intercambiables y suelen invertirse a largo de la sesión. Podemos llamar recitación en sentido estricto a la que realiza un emisor, como el juglar, incipientemente profesionalizado, al menos en el sentido de su diferencia respecto a los oyentes, quienes no pueden intercambiar su papel con el recitante, en cuya actuación se combinan la palabra y la música. En el último extremo de este plano situaríamos la declamación, designando con este término la lectura dramatizada propia de la comedia humanista, cuyo modelo se prolonga hasta *La Celestina*: es decir,

se apoya en una creación culta, generalmente fijada en la escritura, pero difundida a través de una interpretación colectiva basada en la lectura en voz alta para los asistentes, con las inflexiones necesarias para acentuar su carácter dramático y esbozar una elemental teatralidad, aunque con exclusión de elementos visuales diferenciados.

3.2.1. La representación teatral

En el caso de la representación, dada su dimensión de espectáculo (etimológicamente, de visualidad), los distintos modos se relacionan con la diversidad de canales, en sucesiva aparición a lo largo de los siglos XVI a XVIII, pero sin comportar en casi ningún caso la exclusión de los precedentes, sino una progresiva especialización. La primitiva teatralidad del siglo XV arranca a partir de que la representación abandona el ámbito del templo, sea el altar o el atrio, lo que supone la ruptura definitiva con las formas litúrgicas medievales y la primera premisa para hablar de teatro moderno. Fuera de la iglesia, aunque no de los claustros conventuales, como registra la obra de Gómez Manrique, los textos dramáticos se vinculan al espacio palaciego, donde se integran en un sistema de etiqueta y de prácticas, al tiempo lúdicas y de afirmación social, englobado en el concepto de fiesta. En este marco el rudimentario texto coincide y se mezcla con bailes, mascaradas, desfiles o cortejos, en los que el tropo medieval se sustituye por el momo cortesano, con su anulación de la distancia entre actor y espectador; mejor dicho, esta diferencia no existe, porque todos son participantes, al mismo tiempo o en forma alterna. Este tipo de celebraciones se extienden durante más de medio siglo entre la época de Gómez Manrique y la del reinado de Germana de Foix en Valencia, de cuya actividad social da buena cuenta *El cortesano* (editado en 1561, pero posiblemente compuesto en torno a 1535) de Luis de Milán, vivo retrato de unas celebraciones en que no hay fronteras claras entre la bufonería, la poesía, las justas, el baile y la representación dramática; entre ambos modelos, cronológica y dramatúrgicamente se sitúan las prácticas escénicas de que dan cuenta los textos de Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro, entre otros. Tras el ocaso de este modelo en la corte germanizada de Car-

los V y su rechazo por la severidad de Felipe II, la reaparición del teatro palaciego en la corte de los Austrias menores conllevará unas características específicas que lo harán ya muy distante del modelo renacentista, tanto en sus marcas escénicas como en la naturaleza misma de su texto.

Una teatralidad específica, pero con singular incidencia, ya que en ella se formarían el gusto del público culto y las plumas de los dramaturgos del período posterior, es la cultivada en las aulas de la universidades y colegios renacentistas, generalmente como ejercicios de retórica, en latín y, más tarde en castellano. Los estatutos de las universidades establecían esta representación como práctica final del curso de retórica, primero a partir de los textos de los comediógrafos romanos, singularmente Terencio, pero también Plauto; más tarde, con textos escritos para la ocasión por los profesores de latinidad; y, finalmente, con el desarrollo de textos en castellano a imitación de los latinos. Los colegios siguieron esta práctica, como una sustitución de los debates escolásticos, primando la elegancia expresiva y el dominio retórico por encima del rigor lógico del ergotismo medieval. Especial relieve adquiriría esta actividad en las escuelas jesuíticas, que sumaron a las motivaciones anteriores la formación de sus alumnos en el arte de la predicación. En sus aulas se confirma la primacía de la lengua vulgar, a partir de obras de carácter bilingüe, destacando autores singulares, como el padre Acevedo. En este modelo la declamación de la comedia humanística deja paso a una creciente teatralidad, si bien limitada por el condicionante espacial y lo rudimentario de la tramoya, y se asemeja el teatro cortesano por esta razón y por el hecho decisivo de la homogeneidad del público, con el que también se identificaba el autor; seguimos, pues, estando ante una dramaturgia restringida en sus temas y formas, como corresponde a un teatro de ambientes cerrados.

Desde mediados del XVI, mientras va languideciendo ese tipo de escenificación, la teatralidad se asienta en la calle, a partir de las formas populares de raíz medieval, aunque ganando en complejidad, sobre todo a partir de la influencia italiana. Ésta se ejerce, de una parte, a través del conocimiento de su dramaturgia que los autores van adquiriendo en su estancia en aquellas tierras o por la circulación impresa de sus textos, y, de otra, por la presencia en tierras españolas de compañías italianas, que acostumbraron a público y autores a nuevos modos y prácticas escénicas, produciendo una incipiente profesionalización del teatro. Imagen

paradigmática de esta situación la compone Lope de Rueda, actor y creador de textos, que acceden a la imprenta a través de Juan de Timoneda, también actor y dramaturgo, a la par que prosista y editor de textos de poesía.

En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615) Cervantes ofrece de manera sintética una pintura de este tipo de representaciones, a la par que concreta las razones de su desplazamiento y, con ello, de toda la teatralidad renacentista, incluido el propio autor de *La Numancia*. Con el recurso habitual en sus prólogos de la primera persona, en este caso como testigo, Cervantes pone ante los ojos del lector el tablado levantado en mitad de la calle, la manta que le servía de fondo y vestuario, la indumentaria y atrezo de los actores y el uso de la música, ofreciendo un justo homenaje a Lope de Rueda. Al afirmar más adelante que «entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica», queda expresada la gran revolución en la práctica escénica, sólo posible, al margen del genio de Lope, a partir de la creación en la ciudades de lugares fijos para la representación, los cuales, en torno a 1580, cristalizarán en la morfología del corral de comedias, con sus rasgos característicos y la codificación que imponen; su estabilidad regulariza al mismo tiempo, sobre la progresiva profesionalización, la escritura, la representación y el público asistente

3.2.1.1. El corral de comedias

El corral representa una de las grandes creaciones de la cultura barroca, en la que ésta encuentra una plasmación modélica. Vinculado necesariamente al entorno urbano, se constituye como un híbrido entre el adentro de la teatralidad de palacio o colegio y el afuera de las representaciones callejeras, al conformarse en el espacio intermedio entre dos casas, como un patio en el que se proyectan las ventanas y balcones de éstas, cerrado al fondo, para el escenario, con una representación esquemática de una fachada, y por delante con la puerta que sirve de entrada para el público. Éste paga por asistir, otra novedad determinante, como reconocerá Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), al aceptar el privilegio que el espectador adquiere con el dinero

de su localidad: «porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto». Con la estructura tripartirta de su escenario, en ambos ejes, vertical y horizontal, el escenario del corral reproduce la imagen barroca del mundo: de arriba abajo, los balcones representan el plano de lo elevado, ya sea el de la trascendencia (especialmente en las comedias religiosas o de santos), ya sea su correlato en el orden social, en tanto que por debajo del plano central, el del escenario, donde se desarrolla la mayor parte de la acción, como imagen del mundo intermedio, se sitúa un fondo practicable a través de una trampilla, representación del submundo que adquiere caracteres de infernal, como en la escena final de *El Burlador de Sevilla*. Con su alternancia y contraposición del espacio de la casa, el de la intimidad, y el de la calle, el del entorno social, el corral se identifica con dos de los ejes temáticos más característicos de este teatro: el de la honra, como conflicto entre el propio valor y el reconocimiento de los demás, y el del disfraz, con el contraste de apariencia y realidad. En el eje horizontal, la repetición de tres puertas practicables al nivel del escenario y de tres balcones en la galería superior ratifica el esquema tripartito de la mentalidad clásica y la sociedad del antiguo régimen, y da cabida a todo su espacio, incorporando a la escena desde el rey al villano, desde la divinidad al último de los pecadores; con ello el escenario se presenta como una imagen especular de toda la sociedad barroca que se daba cita en la representación, distribuida jerárquicamente en las localidades del corral.

El espacio para el público quedaba configurado por las características arquitectónicas del corral, con su patio central, con gradas en su contorno, los balcones y galerías que lo circunvalaban, como continuando el nivel superior del escenario, y los aposentos y habitaciones. El público pagaba al entrar la misma cantidad, pero luego debía pagar otras cantidades distintas para acceder al espacio que le correspondía por categoría social. La primera división se establecía por sexos, pues todas las mujeres se agrupaban, separadas de los hombres, en un espacio reservado, la cazuela, llamado así por la temperatura que llegaba a adquirir bajo el sol durante las representaciones, que se solían hacer en primavera y verano y a primera hora de la tarde. Los hombres quedaban distribuidos por grupos sociales, en una perfecta reproducción de la estamentalización de la sociedad barroca. El patio era ocupado por los más deheredados, llamados mosqueteros, que seguían la función de pie

o en bancos e imponían su gusto vulgar a textos y representación; a ellos se debían las concesiones cómicas de la comedia (el donaire, las escenas costumbristas, los episodios entre personajes bajos...) y el despliegue de piezas menores intercaladas en el desarrollo de la comedia: la loa, el entremés, la jácara, el baile y la mojiganga, así como la reiteración de situaciones como el travestismo de la protagonista. En las gradas de alrededor, de más precio, se sentaban los oficiales y pequeños comerciantes, mientras que en las galerías y aposentos, aún más caros, se disponían los miembros del estamento nobiliario, más o menos elevado, no desdeñando el propio Felipe IV acudir de relativo incógnito a las representaciones de los corrales madrileños. Un aposento especial, la tertulia, era ocupado por los académicos y cultos, culminando la variedad sociocultural que se reunía, sin mezclarse, en el corral, y marcaba la diversidad de elementos con que la representación barroca atendía a sus demandas y gustos estéticos. Díez Borque ha recogido con rigor y amenidad la dinámica generada en el corral con esta heterogénea reunión, la actividad de los vendedores de refrescos y golosinas, los alojeros, y la propia representación. Con todo ello, el corral, además de una manifestación sintomática de una cultura urbana, masiva, dirigida y conservadora, funcionaba también, como expuse en otra ocasión, como un signo, a la par que como un símbolo y un icono de la sociedad barroca.

3.2.1.2. La calle y el palacio

La práctica del corral no agotó las formas de representación callejera o cortesana procedentes de los siglos anteriores, sino que en cierta medida las potenció, impregnándolas, a su modo y manera, de elementos netamente barrocos y formalizados en el universo de la comedia. La suma de este impulso al de las directrices de Trento acabó de transformar las farsas religiosas en autos sacramentales, vinculados a la fiesta del *Corpus* y herederos de la representación en la calle. Sustituyendo el estatismo del tablado por la movilidad de los carros, las representaciones se vinculaban a la procesión religiosa y ya desde finales del XVI se repetían delante de las sedes de los distintos Consejos y después para el público, con lo que reproducían, aun sin la coincidencia espacial, la

característica de la comedia. Sobre la tarima de los carros se desarrollaba una representación que, apoyada en algunas fórmulas ensayadas en el corral, se iba cargando de espectacularidad, como correspondía a un entorno callejero y un público masivo, apoyándose en los elementos visuales, aunque sin detrimento de un texto fuertemente codificado desde el punto de vista dramatúrgico y teológico para concentrar en su única jornada una clara reivindicación del misterio eucarístico. La demanda popular para que el encargo se hiciera a autores como Calderón demostraría que también el vulgo era sensible a la palabra del poeta, además de a la tramoya escénica.

Los sucesores del austero Felipe II retoman desde principios del XVII la práctica del teatro cortesano, aunque más bien deberíamos denominarlo palaciego, ya que sus características, principalmente escénicas, son distintas a las de su homólogo en la Italia renacentista, sin menoscabo que ésta sea la procedencia de los ingenieros, como Cosme Loti, traídos expresamente para conformar el gran aparato escénico de la fiesta teatral, cuya grandiosidad obligó incluso a la construcción de jardines y estanques como los del Retiro y de auténticos coliseos para su desarrollo. Todas las innovaciones técnicas de la tramoya se volcaron en estas representaciones, a las que se sumaron la música (en el Palacio de la Zarzuela tiene su origen el género lírico de este nombre, vinculado a la ópera) y todos los elementos que podían deleitar los sentidos (perfumes, comida, bebida...) y para los que los autores más relevantes (Lope, Calderón...) ofrecieron sus textos. Con tramas muy adaptadas al modelo de la comedia (casos de honra, enredos amorosos, cuestiones familiares...), el argumento de estas piezas recurre a fuentes distintas para sustentar su espectacularidad, y así se incorporan elementos mitológicos, bíblicos, caballerescos..., coincidentes en ocasiones (en el plano estrictamente argumental) con los que sustentaban la alegoría sacramental del auto, como correlato de una similar teatralidad y unas comunes pretensiones de representación o autorrepresentación de la trascendencia, fuese la divina o la de la majestad real. Tampoco el corral, conforme se acercaba el medio siglo, podía sustraerse a estas tendencias, postergando el gusto del público el entramado dramático y poético de Lope (cuando el vulgo iba a «oír la comedia») en favor de una comedia de aparato, que encontraba en la magia y las vidas de santos situaciones propicias para la incorporación de la tramoya y marcará la decadencia

de la fórmula lopesca y la degradación de este teatro, como dictaminó el gusto neoclásico de la centuria siguiente.

3.2.2. El manuscrito

Pasando del marco de la oralidad a los soportes escritos, el primero de éstos, por antigüedad y sencillez, es el manuscrito, en cuyo espacio debemos distinguir tipos con variada significación para el estudio literario. El más directo y escaso es el autógrafo, esto es, el escrito de puño y letra del autor. Su rareza es explicable, ya que cualquier modo de difusión se hacía a partir de copias manuscritas distintas al original, ya fuera a mantenerse la obra en este circuito, para lo que se encargaban copias a amanuenses profesionales o iban multiplicándose en manos de los lectores; ya fuera destinada a la imprenta, cuyo tipógrafo trabajaba sobre una copia manuscrita preparada al efecto, sin que existiera ningún fetichismo por conservar ni original ni copia. Dado que ya en esta época apenas puede concebirse la escritura ajena a su difusión, no es frecuente la conservación de autógrafos. Muy cercanos a éstos se encuentran los apógrafos, copias no hechas directamente por la mano del autor, pero elaboradas bajo su supervisión y, por tanto, autorizadas, como ocurre cuando el escritor deja el texto en manos de un secretario o un profesional de la caligrafía para que le dé un soporte digno a su texto.

Lo más frecuente es la copia ajena a la mano y el cuidado del escritor, realizada como fruto de una transmisión azarosa, en la que el receptor decide hacer un traslado del texto que le han prestado o que ha escuchado, para guardarlo en su propiedad. Puede tratarse de una copia suelta, de un texto breve, como un poema, hecha en un trozo de papel o en los escasos espacios en blanco de los impresos, pero la extrema fragilidad de los papeles sueltos no ha facilitado su pervivencia, siendo la mayor parte de los que conservamos cuadernos o volúmenes de más pretensiones, mayores proporciones y más solidez.

Entre éstos se suelen denominar cartapacios los cuadernos rellenos con copias de acarreo —o resultado de encuadernar copias sueltas para componer un volumen facticio—, en las que, al azar de la transmisión, el dueño va recogiendo y anotando los textos que caen en sus

manos o llegan a sus oídos, sin un orden preestablecido, al margen de grandes apartados, como cuando se reserva la segunda parte del cartapacio para textos religiosos. Fue una forma privilegiada de transmisión poética en estos siglos, sobre todo durante la persistencia del rechazo de los poetas a la imprenta, y, además de ser la fuente por la que conocemos una parte sustancial de la poesía áurea, son un documento inmejorable de la recepción contemporánea de la misma y del gusto lector, mostrando en muchas ocasiones un desdén absoluto por las supuestas fronteras (grupos regionales, escuelas, períodos o corrientes) establecidas posteriormente por la crítica.

Con el nombre de códice se designa más específicamente la copia manuscrita realizada con un criterio unitario, para copiar un texto de cierta entidad, para ordenar la obra de un autor o para una recopilación sistemática o planificada. Ejemplos notables de los diferentes tipos son las copias del *Buscón*, el manuscrito en que Pachecó ordenó la poesía de Rioja con la revisión de su autor y, para el último caso, colecciones destacadas como el *Cancionero antequerano granadino*, la *Poética Silva* o la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, por citar el caso de un producto de academia, una recopilación vinculada a este ámbito y una antología preparada para la imprenta, pero truncada en su edición. Como resulta evidente, cada uno de los elementos de esta tipología tiene un valor distinto, y aun dentro de cada tipo hay que analizar las características (literarias y codicológicas) del manuscrito para establecer su valor específico.

En esta caracterización apunto una serie de ejes en los que hay que situar la valoración del manuscrito, recogiendo las distinciones anteriores, de mano del autor o de mano ajena (con la gradación que puede establecer el apógrafo o la copia autorizada, como es el caso del códice Chacón para la poesía de Góngora), de carácter unitario (un solo texto o textos relacionados entre sí) o misceláneo, resultado de un diseño intencional o conformado por el azar, de un texto reducido (como un poema) o de una obra extensa, y, finalmente, de carácter privado, público o semippúblico, es decir, hecho para uso particular, para comercializarlo o difundirlo ampliamente o para una difusión restringida. Sirva como ilustración de la variedad de matices que ofrece esta escueta clasificación las peculiaridades de la transmisión de la *Soledad primera* en la corte, en la que Góngora explotó inteligentemente todos los recursos

a su alcance: al ponerlo en las manos de Almansa y Mendoza, ofrece un texto autorizado, y este carácter lo mantienen las copias que el mediador hace; favorecidas por el carácter relativamente reducido y unitario del texto, provistas de unas provocadoras *Advertencias* y colocadas en los ámbitos apropiados, las reproducciones se difunden en círculos concéntricos generados a partir del original, alcanzando un impacto mayor que si se hubiesen multiplicado en una difusión masiva a través de la imprenta, pero sin las limitaciones de un códice precioso y único como el mandado elaborar por Chacón.

3.2.3. Los impresos

En casos como el más autorizado manuscrito gongorino, el códice no sólo superaba los factores de subsidiaridad y coyuntura que iba asumiendo en una cultura del libro, sino que llegaba incluso a constituir la mejor edición literaria de un texto, pero se trataba de casos cada vez más aislados. El panorama de difusión de los textos muestra el creciente dominio de la imprenta, con sus diferentes productos y formatos, libros o impresos menores. De éstos, y en lo que se refiere a los textos, conviene partir de los carteles, pliegos impresos por una sola cara, soportes habituales de una comunicación masiva, mural, en la que no faltaba una notable presencia de la poesía, especialmente de circunstancias, en competencia con los carteles manuscritos que los autores fijaban con motivo de fiestas u honras funerales. Algo más complejos, pero de difusión igualmente masiva, eran los pliegos sueltos, generalmente cuadernos de pocas hojas (también podían aparecer folios o bifolios) que servían de vehículo a formas textuales muy dispares, aunque con una apreciable codificación, casi siempre de géneros populares: romances, coplas de ciego, poesía menor (con esporádicas apariciones de formas cultas), relatos caballerescos, piezas entremesiles, pero también relaciones de sucesos, pronósticos, almanaques, etc., todo un universo de piezas de escaso valor estético casi todas ellas, pero imprescindibles por sí solas y, sobre todo, en su conjunto para entender la cultura del período, constatar la existencia de un amplio público alfabetizado, apreciar sus gustos y valorar la presión que éstos ejercían en el desarrollo de las

formas cultas o más complejas; valga apuntar, por ejemplo, el peso de estas formas en la difusión de la poesía y la persistencia de un poso popular recuperado en el barroco junto a otras formas heredadas del siglo anterior, o el papel que los textos de las formas caballerescas breves pudieron desempeñar en el mantenimiento y extensión del gusto por una narrativa que, como ha señalado Chevalier, en sus formas editoriales mayores adquiriría unos precios inasequibles para las capas amplias de la población.

El libro propiamente dicho ofrece también una variada tipología, con diferencias en su formato, composición, tipos de letra, ilustraciones, encuadernación, etc., mostrando, además, divisiones similares a las apuntadas para los manuscritos, si bien con menos trascendencia significativa que la reconocida en aquéllos. La primitiva orientación de la imprenta hacia la edición de obras de prestigio, sagradas, legales o científicas, dio prioridad a las obras de gran formato (*in folio*), con letrería gótica, ilustraciones y cuidada encuadernación, que reproducían las características y formas de los preciosos códices manuscritos. Progresivamente, al compás de la orientación de la imprenta hacia públicos más amplios, su correspondiente comercialización y la necesidad de ofrecer productos más baratos y asequibles, los formatos se fueron reduciendo, la tipografía simplificándose y, en general, adoptando el libro el diseño más apropiado para hacerlo extensivo al mayor número posible de lectores. La reducción del formato se conseguía aumentando el número de dobleces del pliego de impresión (2 para el 4°, 3 para el 8°, 4 para el 16°..., y combinaciones menos simples para tamaños intermedios, como el 12°); ello suponía un trabajo mayor, pero ofrecía la ventaja de reducir notablemente la cantidad de papel, mediante el uso de tipos más pequeños, una composición más apretada y la ausencia de grabados, con el consiguiente abaratamiento de costes y de precio de venta. El fenómeno es apreciable en los impresos de larga vida editorial, como las obras más reeditadas en el siglo XVI, las *Trescientas* de Mena, con o sin glosa, o el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que van pasando del inicial tamaño en folio a formatos de faltriquera, en octavo y aun más reducido. En el proceso se va produciendo una identificación creciente entre formatos y géneros, a partir de una generalización del tamaño en cuarto, el más característico de la poesía lírica y épica, la prosa narrativa tras los libros de caballerías y los tratados doctrinales dirigidos a un

público amplio: el tamaño es la base de la primera y básica distinción establecida en el escrutinio de la librería de Alonso Quijano, y que el mismo rasgo opone las ediciones de la poesía procedente del siglo XV y la desarrollada a partir de Boscán y Garcilaso.

La letra gótica, que caracterizó a los impresos del período incunable (hasta 1500), se mantuvo entre las formas más populares y tradicionales, en franco retroceso ante la irrupción de los elegantes tipos romanos y redondos llegados de Italia con los géneros cultos renacentistas, como se aprecia si comparamos las ediciones garcilasianas, en redonda desde su inicio, con la de impresos poéticos posteriores, pero con una poesía tradicional o retardataria, sin mencionar la persistencia de los tipos góticos en los populares pliegos sueltos. La práctica se relaciona con la variación de la tipografía en las cartillas escolares, en las que se adquirían los rudimentos de la práctica lectora y en cuyo nivel se quedaba la gran mayoría de los lectores populares. Prevención similar hay que tener respecto a las ilustraciones, que no indican necesariamente un lujo editorial, sino más bien lo contrario, sobre todo cuando se trata de tacos xilográficos repetidos o formas toscas de grabado, que funcionan como reclamo para un público amplio y como soporte de una lectura no muy aguda y necesitada de apoyos semánticos.

En resumen, la consolidación de la imprenta se traduce en una progresiva codificación del libro [6.1.2], que vincula sus rasgos materiales a la demanda del público, a sus gustos y posibilidades y a los modelos genéricos resultantes, apuntando a una popularización cada vez mayor, en la que su hegemonía respecto al resto de las formas de transmisión, oral o manuscrita, invierte su relación con el códice medieval, pasando de imitar sus formas y características a convertirse en el objeto de la imitación de los manuscritos de finales del XVI y todo el XVII.

Las peculiaridades del soporte impreso, objeto de disciplinas como la tipobibliografía y la bibliografía material, son necesarias para completar la caracterización de una obra determinada, incluso para explicar algunas marcas formales de su texto, pero pueden llegar a tener especial relevancia en el estudio de la conformación de determinados moldes genéricos, en cuya instauración intervienen activamente los factores vinculados a su transmisión impresa. No se trata sólo del concepto de «géneros editoriales» propuesto por Víctor Infantes para definir ciertos grupos de obras, generalmente populares y breves, cuya relación más

estrecha se halla en el uso de un mismo cauce de impresión y distribución, que configura las marcas redundantes reconocidas como rasgos genéricos. El fenómeno es más amplio y atañe a la consolidación de los modelos genéricos y sus proceso de codificación, a partir de la repetición de rasgos materiales que, además de facilitar la identificación por los posibles compradores, contribuyen a la fijación de sus marcas formales. Es el caso del tamaño *in folio* de los libros de caballerías y la consecuente articulación (editorial) en libros y capítulos obligada por su extensión y que condiciona unos procedimientos de rotulación, suspensión del relato y entrelazamiento de la acción que acaban convirtiéndose en técnicas narrativas características del modelo.

Claudio Guillén proyectó un análisis de este tipo al plantear que la conformación de un género, como el picaresco, es el resultado de la confluencia de factores tan dispares como la percepción de relaciones por los lectores, la imitación por los autores y la vinculación editorial. Todos estos factores se reúnen y se hacen posibles en el espacio del texto impreso, que materializa estos procesos. Al reproducir los rasgos materiales de un modelo establece la identificación por el lector, pero también orienta la imitación en el plano de la escritura, favoreciendo su existencia y prefigurando sus pautas, para acabar fijando unos rasgos morfológicos que definen el género y en el que se reconocen todos los participantes en el proceso de su desarrollo y transmisión. Es en este sentido en el que interesa particularmente el estudio de la materialidad de los soportes de la trasmisión, en cuanto agentes activos en la modelización de las consideradas como características literarias de los textos, vinculadas a los procesos de transmisión a que se someten y que los hacen posibles.

3.3. La voluntad autorial y los ruidos en la transmisión

3.3.1. El escritor y la difusión de sus textos

Al justificar el envío de sus obras al Condestable de Portugal y solicitar la disculpa que merecían, el marqués de Santillana afirmaba a mediados del siglo XV: «estas obras, o a lo menos las más dellas, non son de tales materias, nin asy bien formadas e artiçadas que de memorable registro dignas parescan (...). Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueva edad de juventud; es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar, e con otros tales cortesanos exercicios». La misma excusa volvía a aparecer en las reticencias de fray Luis de León por las «obrecillas que se le habían caído como de las manos» en su edad juvenil. La coincidencia y la raigambre clásica del argumento muestran a las clara su naturaleza de tópico. Pero todos los tópicos responde a una verdad común, y en éste se expresa con claridad la valoración que el autor hacía de su obra y la consiguiente postura ante la transmisión de la misma.

El aristócrata, como corresponde a quien conjugaba las armas y las letras, la política y el estudio, se

muestra en esto más explícito que el fraile humanista, al enumerar el conjunto de prácticas sociales en el que, al menos en aquel momento, se inscribía la poesía, como una más de ellas, es decir, como otra de las galas que adornaban al cortesano. Y no cambia nada esta actitud cuando Castiglione actualice el modelo para las cortes renacentistas. El cultivo de la poesía, la habilidad para versificar, completaba la elegancia social del caballero, pero no era esencialmente distinta al arreglo en el vestir, la gracia en el cortejar o la habilidad en el manejo de las armas. Testimonios tan incuestionables, junto con la contrastada resistencia a entregar sus textos a una transmisión distinta a la circunscrita por los límites de su entorno (aristocrático o universitario) más estricto, ratifica que, a diferencia del poeta romántico (y frente a lo que pueda suponer una lectura conformada sobre este modelo), el escritor de los siglos XV a XVII no escribe para la posteridad; es más, en muchas ocasiones ni siquiera escribe para la difusión entre el conjunto de sus contemporáneos. Y ésta es una actitud general que, si bien se inflexiona, según los géneros, a partir de la segunda mitad del XVI y, más marcadamente, de las primeras décadas del XVII [8.2], no permite establecer un corte cronológico claro, sino una frontera que atraviesa longitudinalmente el período, separando la práctica aristocrática de la escritura de la orientada a su comercialización.

Así, hasta bien entrado el siglo XVII persiste una actitud, vinculada a posiciones elitistas y aristocráticas, que conecta con la concepción medieval de las letras como discurso al alcance de los pocos, los cuales garantizan su correcta recepción, frente a la posible lectura torcida en manos del vulgo inculto. Se trata de una actitud poética de carácter culto, que reivindica la erudición y el lenguaje artístico diferenciado de la lengua común, hasta desembocar en posiciones cultistas y en rebuscamientos manieristas, con una actitud selectiva manifiesta en el rechazo de los medios masivos de difusión, como la imprenta, para refugiarse en circuitos reducidos, homogéneos y controlables, como los del manuscrito. De ahí que sus cultivadores tiendan a agruparse en núcleos geográficamente delimitados, generalmente vinculados a instituciones como academias, claustros universitarios o cortes humanistas, como es el caso de Sevilla, Salamanca, Antequera, Granada o Zaragoza, que la crítica identifica con «escuelas» y llega a adscribir a un cierto determinismo regional, cuando podemos explicarlos sencillamente como entor-

nos más o menos cerrados de transmisión poética, en los que no existía una diferencia clara entre creadores y lectores, por lo que su escritura se conformaba como una poesía para poetas.

Por sus características es lógico que esta actitud se ciña esencialmente a la poesía, género que no sólo favorecía esta actitud, sino que era fácilmente transmitido en manuscritos. No podía ocurrir lo mismo con géneros como el teatro, prácticamente inseparable de una difusión masiva, o la narrativa, desde la caballeresca a la novela corta del XVII, inabordable para una efectiva transmisión manuscrita y vinculada desde el primer momento a la imprenta, con todas su premisas y consecuencias. Tampoco debe ser ajeno a esta circunstancia el hecho de que, desde las cortes provenzales, los caballeros han practicado el juego de hacer versos —que ni siquiera requiere el dominio de la escritura, sólo del oído musical—, pero han manifestado desdén por la prosa, que dejaron a partir del siglo XV como pasto para el naciente estamento letrado de origen no nobiliario. Es sobre todo en los géneros en prosa, pues, donde se manifiesta el cambio de actitud respecto a la difusión de los textos, obedeciendo a motivaciones tan dispares como la voluntad de adoctrinamiento, la progresiva afirmación autorial y la voluntad de comercialización, que también podemos adscribir en cada caso a géneros concretos.

El estado del castellano, la nueva actitud ante la lengua y el cambio estilístico que los acompañaba en la segunda mitad del siglo XVI no pueden separarse de la respuesta que muchos escritores, singularmente los autores espirituales que dominan la prosa del período, dieron a las indicaciones del Concilio de Trento acerca de la necesidad de poner el arte, tanto visual como verbal, al servicio de la predicación y la enseñanza de la doctrina. Se asienta en esta orientación el sentido masivo y propagandístico de la cultura barroca, inseparable de un específico canal de difusión, la imprenta, de una voluntad de publicación y de los correspondientes cambios en el ideal de estilo, pues la enseñanza debe llegar a todos. Es el momento en que fray Luis de Granada se convierte en el autor más editado en nuestras letras y más conocido y reconocido en toda Europa, por la que se multiplican las ediciones de sus obras.

En otros casos las motivaciones para la publicación son de índole completamente distinta, cuando no opuesta, ya que se vinculan al desarrollo de un cierto orgullo autorial y a la consiguiente voluntad de afir-

mación mediante la publicación de sus obras, lo que podría manifestarse como una manifestación más del «individualismo renacentista», apreciable con la evolución del autorretrato entre los pintores y, como contrapartida, en el gusto aristocrático por aparecer como dedicatarios en las portadas de los libros, sea o no ello expresión de un relativo mecenazgo. La práctica desaparición del anonimato característico en el período medieval avala esta tendencia, que fue explotada artísticamente por Cervantes con sus irónicos juegos entre la fingida negación de autoría y la orgullosa afirmación de creación y novedad. El cambio de actitud afecta incluso a la poesía, desde la homologable reivindicación de innovación estética de Boscán en su dedicatoria a la duquesa de Soma hasta la paradójica actitud de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*, donde funda una práctica artística y selecta de la poesía en una obra diseñada para una amplia difusión y en la que todos los miembros de su entorno contribuyen a una exaltación de la figura del autor, en abierta emulación con el poeta que se consagraba como clásico en lengua vulgar. Es de notar cómo coincidiendo con la fecha de publicación de esta obra se acentúan fenómenos como la evolución del romancero, ligada al reconocimiento de sus autores, y la frecuencia con que los poetas dan sus obras a la imprenta.

Finalmente, la actitud aristocrática y proteccionista ante el texto y la resistencia a la publicación se quiebra ante una creciente voluntad de comercialización, fomentada a la par por el incremento de la demanda al hilo de la producción impresa y por la progresiva incorporación a la práctica de la escritura de autores sin otro medio de sustento, como las rentas nobiliarias o eclesiásticas, propias de los autores del período anterior. Mientras los aristócratas siguen figurando entre la nómina de los poetas, el teatro y la narrativa exhiben en el XVII la hegemonía de los autores que viven de su pluma, sin menoscabo de que algunos de entre ellos alcancen la altura de Lope o Cervantes. Es por esta razón por la que en estos géneros se aprecian los cambios más rápidos y profundos, orientados casi siempre por una tendencia a la accesibilidad, tanto en el plano de sus contenidos como en el de su forma verbal.

Así pues, en la aproximación a los textos del período es necesario incorporar la perspectiva de la voluntad autorial, y situarla ante cuestiones como la decisión de difundir su obra o mantenerla en un círculo reducido y, en su caso, cuál es el medio elegido para transmitirla y en

qué modo. Sin embargo, no siempre el autor puede imponer plenamente su voluntad, sino que en la transmisión de su obra pueden aparecer elementos de mediación o condicionantes que actúan como lo que la teoría de la comunicación denomina «ruidos», es decir, obstáculos o distorsiones en el canal de la comunicación, que pueden afectar al propio texto o a su significación. Detengámosnos en algunos de los factores y circunstancias de esta naturaleza más frecuentes en el proceso de comunicación de los textos a lo largo de estos siglos, más acentuados conforme avanza el uso de la imprenta y su institucionalización como cauce cultural y de mercado.

3.3.2. Los procesos de publicación

Desde que el texto sale de las manos del autor hasta que se plasma en impreso está sometido a una serie de manipulaciones, intencionales o mecánicas [2.1], en las que intervienen en grado variable los mediadores, desde el editor al impresor, para adaptarlo a criterios estéticos o de mercado no siempre coincidentes con la voluntad del autor. Usamos el nombre moderno de editor para referirnos tanto a quien ejercía este papel heredado de la filología humanista como, sencillamente, a quien costeaba la publicación, bien actuando como mecenas, bien mediante la práctica comercial de comprar el original al autor. El papel del mecenas podía materializarse en dedicatorias y textos preliminares, que se superponían al original; el librero, quien costeaba la publicación, podía orientar a favor del gusto comprador la pluma del autor; o, por último, el cajista o tipógrafo podía introducir sus usos ortográficos o dispositivos al componer las planchas para la imprenta, lo que se traducía generalmente en diferencias entre la concepción original del texto y su plasmación en libro. La manipulación era más acentuada cuando la impresión se producía completamente al margen del autor, como en el caso de las frecuentes ediciones *post mortem*, que nos han legado algunas de las obras más relevantes del período, desde la auroral publicación de los versos de Garcilaso, filtrados por la mano de Boscán y finalmente por la de la viuda de éste, a la que siguen los textos de Acuña, Aldana, Carrillo,

Góngora y Quevedo, entre otros. En ocasiones de cierta trascendencia la intervención del editor ha dado lugar, al margen de la habitual intervención en la disposición del texto, sobre todo en poesía, a problemas de cierta gravedad, como los derivados en el plano mismo del texto de la edición póstuma de los versos de Herrera (1619) a manos de Pacheco, con su discutida intervención en los mismos, incluidas posibles correcciones estilísticas o recuperación de borradores desechados por el autor; o, en otro plano, la orientación introducida por Quevedo al editar en 1631 la poesía de fray Luis [4].

Mucho más cercano al rango de traición respecto a la voluntad del autor es el conjunto de prácticas editoriales vinculadas a la competencia en el mercado, que llega a alterar por completo el proyecto inicial de la obra. La más característica es la de la edición pirata, realizada al margen de la voluntad del autor y de las prescripciones legales que controlaban los derechos de impresión, prácticas favorecidas, además de por la ambición de los libreros, por la división de la península en reinos con distintas jurisdicciones y por la legislación existente en cada momento acerca de las publicaciones de impresos. Los avatares de transmisión e incluso textuales de obras como *El Buscón* obedecen a causas como ésta, aunque lo más frecuente es que la multiplicación de ediciones pirata sólo afectara a pequeñas variantes estilísticas, si bien es cierto que algunas de cierta trascendencia. Un caso intermedio es el que afecta a la obra de Boscán, ya que la aparición de una edición en Amberes a poco de aparecer la barcelonesa de 1543 mueve a la viuda, con el expreso reconocimiento de sus derechos por privilegio real, a realizar una nueva impresión, a la que incorpora textos desechados en el proyecto inicial, muy posiblemente por hallarse fuera del diseño concebido por el poeta para organizar y presentar su obra.

En el otro extremo se sitúa la intervención de elementos de censura [5.1.3 y 5.5], plasmados en la necesidad de una licencia previa y en la intervención posterior de la Inquisición, por no mencionar los obstáculos planteados por la falta de recursos para la impresión de un texto. Si bien las prohibiciones podían salvarse mediante ediciones piratas o falsificadas, o se buscaba en un reino la licencia negada en otro, más difícil de solventar era la posible inclusión en un índice prohibitorio o expurgatorio, aunque se debe precisar que el número de obras profanas o de ficción incluidos en los catálogos inquisitoriales españoles es sus-

tancialmente menor que el de los *Indices* italianos o portugueses, como se desprende al cotejar los editados por Bujanda. Por ello es difícil precisar si pudo gravitar sobre nuestros autores una suerte de autocensura a la hora de componer sus textos, aunque, dadas las características sociológicas de la comunicación literaria en el período y la ausencia de una fuerte conciencia de la innovación como valor, podemos deducir que el gusto del público, de un lado, y la adscripción clasicista y clasista de los autores, de otro, diluían este posible factor.

En su conjunto, sin embargo, resulta considerable la incidencia de todos estos filtros que, en el proceso de transmisión, alteran el texto en su camino del autor al lector, mucho más si, en lugar de limitarnos al lector de aquellos siglos, atendemos a la lectura desde el presente, en la que el número de filtros, mediaciones y «ruidos» se multiplican, siendo aún más necesario en este caso proceder a su identificación y neutralización. La perspectiva actual está marcada por la selección y jerarquización impuesta, primero, por los avatares que conducen a la desaparición completa de algunos textos y, después, por una valoración de los que permanecen, constitutiva de un canon [2.4] que se inicia ya con los repertorios elaborados en pleno siglo XVII, como la manuscrita *Junta de libros*, del primer tercio de la centuria, o la más tardía *Bibliotheca Hispana Nova* (1672) de Nicolás Antonio, que culminan las galerías de autores en tópicos o piezas de género, extendidas desde el temprano texto de Santillana a los elogios recogidos por Lope de Vega y Pérez de Montalbán, pasando por las listas de Gil Polo, Juan de la Cueva, Lomas Cantoral, Espinel o Cervantes [6.4.2.]. A ellas se han ido sumando juicios críticos y orientaciones historiográficas que han acentuado o modificado la imagen recibida, de forma que el lector posterior ya no se acerca con ojos inocentes a estos textos, sino guiado por unos prejuicios que es necesario desmontar con criterio filológico para recomponer la historicidad de unos textos y del horizonte cultural y literario en el que se inscribieron y en el que establecieron su sentido. Las ediciones modernas pueden profundizar en esa distorsión, neutralizando la dimensión histórica de los textos, como supuestamente corresponde a unas obras «clásicas», o puede, por el contrario, ofrecer los datos y perspectivas necesarias para que la pura lectura fruitiva pueda compaginarse con el estudio histórico y, como tal, crítico de los textos, unos textos siempre inseparables en su génesis de sus cauces y soportes para la transmisión.

3.4. Las letras y su marco social

En una de sus abundantes epístolas («A un amigo de Valladolid», en Toledo, a 14 de agosto de 1604) Lope de Vega expone la dicotomía en que se mueve el escritor ya de forma insoslayable a partir de la definitiva vinculación de la escritura literaria al cauce de la imprenta: »Si allá murmuran de ellos [de mis librillos] algunos que piensan que los escribo por opinión, desengáñeles V.M. y dígales que por dinero» La honra y el dinero aparecen como los dos motores, si no de la escritura, sí de la transmisión de los textos, como dos factores desconocidos en períodos anteriores y que representan, sobre todo el último, un cambio sustancial en el modelo del letrado, con lo que ello significa de cambio en la valoración de las letras y de modificación de su papel y lugar en el entorno social. La profesionalización del escritor en una sociedad que condenaba la economía dineraria, se movía en un modelo estamental y gremial y gravaba el trabajo manual, así como la necesaria incidencia del público y sus hábitos de consumo, cuando aún no se ha abandonado en muchos niveles el concepto peyorativo de «vulgo», sitúan las letras humanas en el entorno de un incipiente mercado, que se perfila como condicionante decisivo en su transmisión, con su tecnología, los modelos derivados

de ésta y los valores que acompañan a ambos y que ya no coinciden con los que habían venido rigiendo la escritura desde el período grecolatino.

Volvemos a observar fenómenos ya apuntados. Los nuevos mecanismos del mercado, los valores que conlleva y el protagonismo adquirido por quienes antes (autores y lectores) estaban al margen de la cultura letrada se aúnan para alterar la posición clásica tradicional en el rechazo de la nueva escritura, con la sucesión de las reservas producidas por el abandono de la lengua latina a favor del romance, la adopción de modelos vulgares sin raíces ni equivalentes en las letras grecolatinas y el progresivo desplazamiento hacia el entretenimiento en perjuicio de la concepción utilitaria del arte. Por tal causa se mantiene a lo largo de los siglos XV y XVI, aunque ya en declive en las últimas décadas de éste, el rechazo a la literatura, singularmente de ficción, a la que reprochan la perversión del lector y su alejamiento de los verdaderos valores, situados en el ámbito de la trascendencia. Por parte de los autores más cultos, generalmente pertenecientes a los estamentos privilegiados y de tendencia conservadora en lo estético y lo social, la imprenta se sataniza, apoyando la condena en su origen en las tierras de Lutero, se rechaza la multiplicación de textos, se procura alejar de ellos a los lectores y se desdeña la propia práctica literaria, que se abandona o se margina, refiriéndose a ella con cierto desdén. En esta actitud puede señalarse una línea de continuidad, prácticamente sin rupturas entre los herederos de la clerecía medieval, los humanistas y los seguidores de Trento [5.1], persistiendo con formas y matices distintos y con carácter más oscilante entre quienes diseñaban la política cultural para los Austrias menores, tomando formas que incluían el ataque doctrinal, el control legislativo del libro y su circulación e, incluso, la prohibición absoluta de publicación de comedias y novelas, como la decretada por el conde-duque de Olivares y la Junta de Reformación entre 1625 y 1634 [6.2].

Uno de los ejes del desarrollo de las letras en el período es el lento y oscilante desplazamiento desde la inicial actitud de rechazo de la ficción y la paralela reticencia ante la imprenta hasta una cada vez más consolidada aceptación del nuevo cauce y los contenidos que desarrollaba, con sus invenciones para el deleite. Las primeras formas genéricas en imprimirse con regularidad, en la transición entre el XV y el XVI, fueron los relatos caballerescos y sentimentales, objeto de todo tipo de condenas, pero cada más consolidados en la aceptación popular, como

ocurría con la poesía cortesana del XV, difundida en volúmenes recopilatorios y, sobre todo, pliegos sueltos, razón por la que los cultivadores contemporáneos de la poesía más refinada rehusaron también el cauce editorial. No es antes de mediados del XVI cuando comienza a generalizarse el acceso a la imprenta de la mayor parte de la ficción, aunque en este momento se acentúa la separación entre la poesía popular impresa y la manuscrita lírica culta. La extensión de géneros tan distantes como la épica culta y la literatura espiritual, con su vinculación a la imprenta, contribuyó a la progresiva aceptación de este cauce, ya con un siglo de consolidación. A comienzos del XVII la mayor parte de los géneros se reconocen en la letra de molde, pero las actitudes representadas por las resistencias de los poetas cultistas mantienen una cierta dialéctica, fomentada por el incremento del consumo y la simétrica afirmación del orgullo del autor, lo mismo cuando éste procedía de una actitud aristocrática, como la gongorina, como cuando respondía a la aceptación de su éxito entre los lectores. Los cambios estéticos en uno y otro sentido derivados de estas posiciones son las manifestaciones más evidentes de un cambio aún más radical, el cual, expresado en una diferente actitud ante los libros, tiene su centro en un cambio en la concepción del texto y, consecuentemente, en su tratamiento por autores y receptores. Recapitulemos lo expuesto hasta aquí.

La concepción medieval del texto se basa en un sentido de la trascendencia, por el que, mediante el sistema de analogías y correspondencias, éste se erige en imagen del mundo, como se lexicaliza en el tópico metafórico estudiado por Curtius. Como emblema de la Creación, el texto aparece rodeado de un aura de sacralización, la del Texto revelado o con el prestigio de la Antigüedad. El primer embate contra su intangibilidad proviene de la filología humanista, que devuelve al texto su historicidad, revela las deturpaciones sufridas y propone su corrección, al tiempo que lo hace accesible a una lectura cada vez más extensa. A esta actitud se suman las facilidades de reproducción prestadas por la imprenta, cuya extensión en el siglo XVI pasa de multiplicar las copias de los mismos títulos a afectar al número de las obras, en constante crecimiento. Las muestras de malestar ante esta proliferación han sido puestas de relieve por Rodríguez de la Flor, quien ha resaltado una importante corriente de suspicacia, cuando no franco rechazo ante el libro, un «biblioclasmo», con importantes huellas en el XVII.

Frente a esta tendencia se desarrolla una pujante bibliofilia culminante en la generalización de la propiedad de los libros desvelada por los inventarios *post mortem*. En ellas se reflejan el auge en la consideración del libro como elemento de cultura y la aceptación creciente de la lectura de entretenimiento, alimentada por el valor concedido al ocio. Contra ello nada pudieron hacer las sucesivas disposiciones restrictivas acerca de la circulación de los libros, de su impresión en España y de su importación desde el extranjero, si bien estas medidas sí tuvieron una apreciable influencia en el desarrollo de la industria editorial española, desguarnecida ante la pujanza de los focos editoriales europeos de Italia, Flandes y, más tarde, Francia.

Las circunstancias fueron cambiantes entre los siglos XVI y XVII, aun sin contar con las diferentes actitudes que en cada momento convivieron, y en su conjunto condicionaron en gran medida el desarrollo de la literatura, siendo necesario situar cada obra en la parte de este horizonte que le corresponde para valorarla en su exacta significación. La conciencia del impacto de las formas de ficción canalizadas por el poderoso vehículo de la imprenta no sólo fue el motor de constantes ataques y disputas sobre la función de los libros y los textos, sino que la obra más importante del período, el *Quijote*, se teje en torno al núcleo argumental de la aventura de leer, con el anacronismo de una actitud medievalizante que, al hilo del criterio de verdad, anula las fronteras entre el texto y el mundo. Sólo la extensión de la lectura a partir de la multiplicación de los libros y los cambios cualitativos que en la misma se introducen por este proceso permitirá fijar estas fronteras, y sólo con la existencia de éstas será posible la literatura en su sentido moderno.

Los canales de transmisión, los soportes del texto, con su materialidad, sometida a la técnica y a la economía, se hacen así relevantes, adquieren sentido y funcionalidad en la conformación del texto literario, en cuanto que realizaciones ideológicas, plasmaciones de una mentalidad, pues, en última instancia, es el contexto social, con sus convicciones, valores, hábitos y actitudes, el canal en el que discurre la literatura, en el que se hacen presentes todos los participantes del proceso de comunicación abierto por el autor, pero que sólo culmina con el acto de la lectura, en la que el texto se presenta con las adherencias de todas sus mediaciones, tanto intelectuales como materiales, actuantes en el proceso de transmisión y plasmadas en sus soportes.

Referencias bibliográficas

Para atender a la vida de los textos y al modo en que los modos de difusión intervienen en ella es necesario tener en cuenta que el panorama cultural de los siglos XV a XVII no es homogéneo, ni en el plano de la diacronía, ni siquiera en el de cada momento histórico, sino que conviven y se suceden distintas culturas, como recoge García Cárcel en el título de un estudio que sintetiza de manera clara y útil esta diversidad. Desde otra perspectiva, los estudios de Chevalier han insistido en la convivencia e interpenetración de dos tradiciones, la culta y la popular, cuyos circuitos se separan o se funden, en relación con la capacidad de autores y receptores de combinar o alternar ambos registros.

Las variaciones se pueden apreciar en distintos ejes. La actitud ante los clásicos, sus textos y su canon de *auctores* no permaneció estable ni en lo referente a su recepción, con las transformaciones estudiadas por Reynolds y Wilson [1], ni en el plano de la imitación, con la disolución del ciceronianismo cuyos avatares en España analiza Núñez González. El paso del manuscrito, con las peculiaridades señaladas por Sánchez Mariana, al impreso, historiado en el colectivo dirigido por Escolar, conllevó cambios en la morfología de los soportes, pero también en la disposición, sentido y, finalmente, hasta naturaleza de los textos. El libro, con lo que suponía de extensión de sus contenidos, levantó reservas y suspicacias, muy vinculadas a la condena de la ficción (Ife y Ruiz Pérez [1]), hasta dar cuerpo de doctrina a una actitud de auténtico «biblioclasmo», como la señalada por Rodríguez de la Flor. No obstante, las suspicacias ante el libro, propias de los estamentos más cultos, no pueden considerarse generales, como lo demuestra la necesidad de intervenciones de índole coercitiva, singularmente las encomendadas a la Inquisición, cuyos catálogos de libros prohibidos aparecieron por toda Europa, en principio contra la extensión de las obras de contenido doctrinal considerado herético, pero extendidos después a la vigilancia de la moralidad y hasta del buen nombre del clero, observándose significativas diferencias entre los distintos *Indices* publicados y recopilados por Bujanda. Muchos de estos aspectos se contemplan en la colectiva *Historia de la edición y de la lectura.*

Además de las causas de orden ideológico, también son inseparables de la posesión y el consumo del libro otros factores, como los niveles socioeconómicos o la formación letrada. En el análisis del primero de estos aspectos contamos con estudios relativos a toda

una sociedad urbana, destacando los de Berger y Peña por la entidad de las ciudades analizadas, pero también por sus aportaciones metodológicas y su carácter sistemático, estudios que hay que complementar con valoraciones exhaustivas de bibliotecas singularizadas, de las que el volumen de Dadson recoge una muestra apreciable y unas oportunas consideraciones de orden teórico. Para lo relativo a los datos de alfabetización hay que atender a las correcciones y revisiones de antiguos criterios y postulados, con acercamientos actualizados en los trabajos coordinados por Delgado Criado y Escolano; para lo referente al carácter de esta formación inicial, la valoración social de sus profesionales y su relación con la enseñanza superior, pueden consultarse, respectivamente, las monografías de Cárceles Laborde, Gil y Kagan, con perspectivas que resultan complementarias.

El incremento de lectores aparece unido al de títulos publicados y al de ejemplares en circulación, lo que convierte a la imprenta en el cauce de una difusión fuera del control tradicional de los círculos cultos. La percepción de los peligros derivados de esta circunstancia se convierte en el punto de partida de una de las obras más relevantes del período, el *Quijote*, a partir de una desaforada actitud del hidalgo manchego ante los textos, de la que Baker ha subrayado las cuestiones materiales y Carlos Fuentes ha insistido en los aspectos epistemológicos, que convierten el problema de la lectura en un eje temático fundamental de la obra. Tanto como sobre los lectores la transmisión impresa opera sobre los propios escritores, hasta conformar los propios perfiles de la obra a partir de su constitución genérica, como integración de la obra en una serie definida por mecanismos editoriales en los que han insistido Claudio Guillén y Víctor Infantes.

No hay que olvidar, sin embargo, la existencia de otros cauces de difusión de los textos que hoy englobamos en el campo de lo literario, incluso de cauces iletrados, como los de la oralidad, destacados por Margit Frenk y hegemónicos en algunas modalidades genéricas. En el caso del teatro, los cauces primarios son los de la representación, y en ellos son determinantes componentes como los actores y sus códigos de actuación y el propio espacio escénico, con las metamorfosis que conoce antes de alcanzar la forma definitiva del corral de comedias y que podemos recomponer en los estudios de Arróniz y los coordinados por Díez Borque; para la descripción del corral, sus mecanismos de funcionamiento y sus valores semióticos, véase Díez Borque y Ruiz Pérez.

Obras citadas

* AA.VV., *Historia de la edición y la lectura en España 1472-1914*, ed. V. Infantes, F. Lopez, J.-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

AA.VV., *Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro*, *Edad de Oro*, XII (1993).

* ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.

BAKER, Edward, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid: Marcial Pons, 1997.

BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.

BUJANDA, Jesús M. (dir.), *Index des livres interdits*, Université de Sherbrooke, 1982-1996.

CÁRCELES LABORDE, Concepción, *Humanismo y educación en España (1450-1650)*, Pamplona: EUNSA, 1993.

CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1977.

CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona: Crítica, 1992.

——— *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, 1999.

DADSON, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros, 1998.

DELGADO CRIADO, Buenaventura (coord.), *Historia de la educación en España y América*, Madrid: Fundación Santa María, 1992-1993.

DÍEZ BORQUE, José Mª, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: A. Bosch, 1978.

——— (dir.), *Historia del teatro en España*, t. I, Madrid: Taurus, 1983.

ESCOLANO, Agustín (dir.), *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.

ESCOLAR, Hipólito (dir.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

* FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 1996.

* GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid: Historia 16, 1989.

GIL, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Alhambra, 1981.

GUILLÉN, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona: Crítica, 1988, pp. 197-211.

IFE, Barry W., *Lectura y ficción en el el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona: Crítica, 1992.

INFANTES, Víctor, *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac: Scripta Humanistica, 1992.

——— *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Universidad de Salamanca, 1997

KAGAN, Richard, *Universidad y sociedad en la España moderna*, Madrid: Tecnos, 1981.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990.

NÚÑEZ GONZÁLEZ, Juan M.ª, *El ciceronianismo en España*, Universidad de Valladolid, 1993.

OEHRLEIN, Jacob, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1993.

PEÑA, Manuel, *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Biblioclasmo: por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

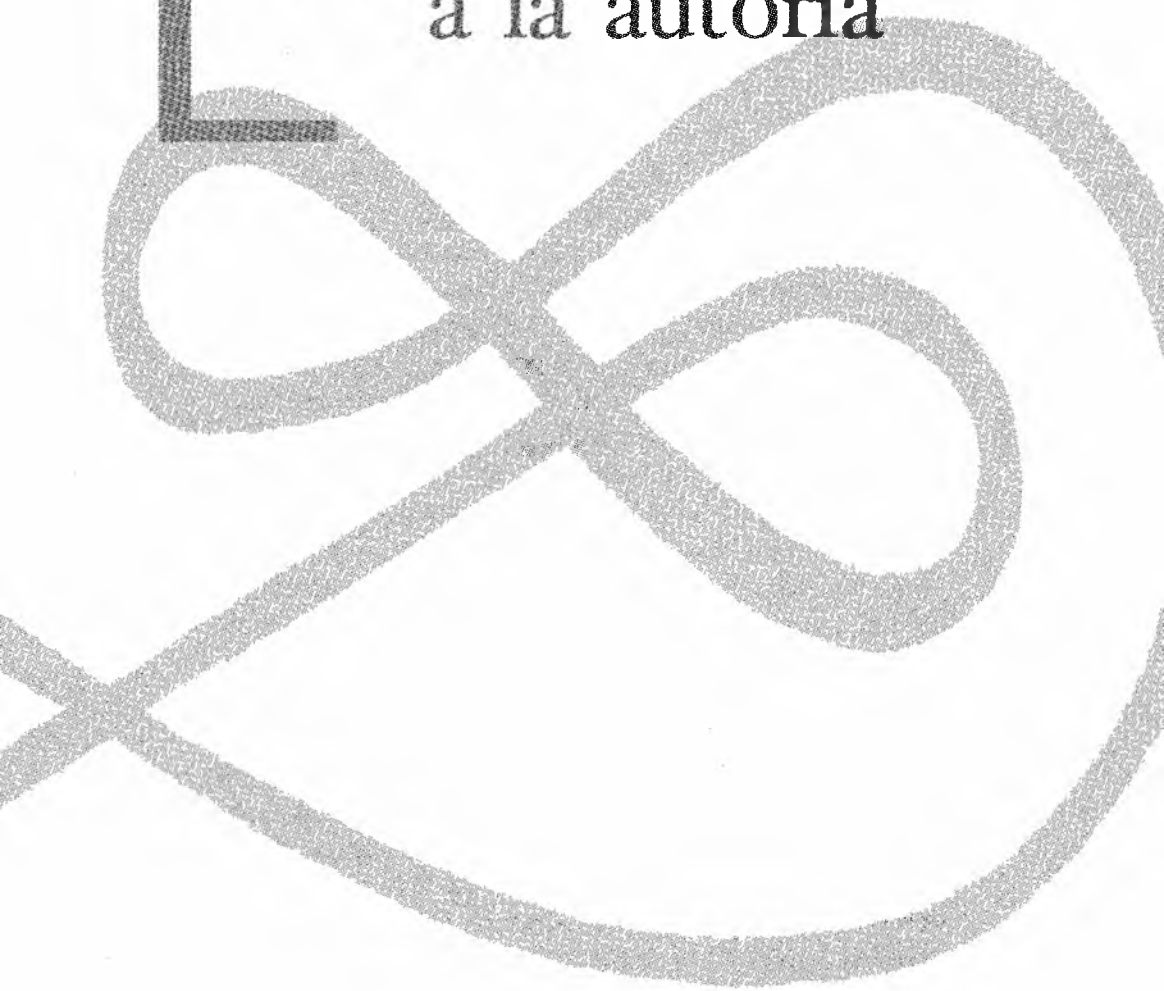
RUIZ PÉREZ, Pedro, «El espacio de la representación. El corral, signo social», *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern: Peter Lang, 1996, pp. 119-155.

* SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid: Arco Libros, 1995.

* SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel: Reichenberger, 1983.

4.

El escritor: de la autoridad a la autoría



En 1581 muere fray Luis de León. Sus obras en prosa quedan impresas, pero sus versos no se publican hasta cincuenta años después, cuando Quevedo los da a la imprenta presumiblemente para arrojarlos contra el auge de la poesía de imitación gongorina. El mismo año de 1631 y con similar criterio también Quevedo edita las *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*, sin que falten en torno a la personalidad del autor misterios, mistificaciones y errores, con la confusión de este poeta y el cuatrocentista Bachiller Alfonso de la Torre. Tampoco faltaron elementos para la duda en las atribuciones en el volumen de poemas del fraile agustino, pero esta vez surgidos de su propia pluma, en las palabras prologales dirigidas a D. Pedro Portocarrero. En ellas se suceden las paradojas, entre tópicos retóricos y contradicciones no siempre resueltas. En primer lugar, el autor despliega la habitual retórica para justificar su resistencia a la publicación de sus versos, junto a la correspondiente exposición de motivos para torcer su voluntad. La singularidad reside en el argumento de una supuesta circulación manuscrita de sus obras atribuidas a otra persona, no por el hecho en sí, habitual en la realidad y en la tópica prohemial, sino porque, al margen de que no se documenta esta atribu-

ción errónea en los manuscritos conservados, parece fruto de una mistificación, al apuntarse como autor apócrifo el propio fray Luis, «vna persona Religiosa, y bien conocida de V. merced», en un juego de espejos en el cual el carácter ciertamente apócrifo correspondería a esta suerte de dedicatoria, que aparece sin firma, entre los textos de Quevedo, en la edición original. La paradoja se completa si atendemos a que esta justificación, a la que sigue una detenida exposición sobre la *dispositio* dada al *corpus* poemático, precede a una recopilación que permaneció manuscrita, sin que se percibiera otro destino antes de la muerte de su autor.

En estos rasgos (resistencia a la publicación de la poesía, manipulación de los textos, uso de fuentes de autoridad en las disputas literarias, mistificación y juego de máscaras, reticencia ante la imprenta) encontramos una síntesis de la problemática que rodea al autor en un punto central de este arco de más de dos siglos. La caracterización se completa si atendemos a las razones invocadas para que se dé tal circunstancia: «Entre las ocupaciones de mis estudios —se afirma en el texto— en mi mocedad, y casi en mi niñez se me cayeron, como de entre las manos, estas obrecillas, a las quales me apliquè, mas por inclinacion de mi estrella que por juizio, o voluntad». El que el calificativo de «obrecillas» se aplique a una de las cumbres de la poesía española no debe hacernos perder de vista la coincidencia del argumento con el de Fernando de Rojas, cuando justifica la escritura de *La Celestina* como un entretenimiento producto del ocio y de la juventud. Los dos elementos, la oposición al estudio y a la madurez, transparentan la consideración de la poesía y la literatura en general como una actividad menor, como un juego o un entretenimiento, y de sus cultivadores como unos diletantes, a los que sólo puede justificar, al menos en la perspectiva histórica e ideológica de fray Luis y Quevedo, su mocedad o la seriedad de sus verdaderas ocupaciones, ahora identificadas con el estudio y la erudición, ya que las únicas letras socialmente aceptables son las correspondientes a las escrituras sagradas o, en último término, a las canonizadas en los *studia humanitatis*.

El episodio revela el conflicto, la escisión vivida con intensidad en el paso del siglo XVI al XVII, entre dos consideraciones opuestas acerca del lugar y la función del autor, en el eje de la oposición entre la publicación o no de sus textos. El estatuto del autor entre finales del si-

glo XV y el declinar del XVII se encuentra dividido entre la herencia recibida del período medieval y el avance provocado por el creciente papel de la imprenta en la conformación de la comunicación letrada, sin desdeñar los cambios introducidos por la extensión de la educación y, sobre todo, el giro desde la formación escolástica al modelo humanista [5.1].

4.1. Perfiles históricos: los orígenes

4.1.1. Caballeros y letrados

Hasta el auge de las ciudades, con la consiguiente proliferación de escuelas, la cultura y la formación letrada habían quedado relegadas a los claustros monacales y, en menor medida, a los palacios cortesanos. El mester de clerecía suponía en los siglos XIII y XIV la manifestación más evidente de esta situación, de la que derivaban las constantes formales y temáticas de los textos escritos en el período. A partir del siglo XV los caballeros, con el modelo de las cortes de amor provenzales y su sustrato de «gaya ciencia», comienzan a reivindicar su participación en un saber en el que perciben un instrumento ideológico de sostenimiento de la supremacía de su estamento, amenazada por los cambios derivados de la centralización del poder real y el apogeo de las ciudades. Los nombres de don Juan Manuel, Enrique de Villena, el canciller Ayala y el marqués de Santillana, descollando por encima de una pléyade de caballerescos autores de poesía de cancionero, emblematizan esta actitud, justificada por la posibilidad de la convivencia de armas y letras. En

palabras de Santillana, «la sçiençia no embota el fierro de la lança nin façe floxa la espada en mano del cavallero».

En el entorno de las cortes caballerescas, y de manera progresiva en el de universidades y escuelas, una incipiente clase burguesa percibe también en las letras una vía para su promoción personal y la reivindicación de su grupo, con nombres tan destacados como el de Juan de Mena, pero también Alfonso de Palencia, Alfonso de Cartagena, el Tostado, el Bachiller de la Torre y el propio Fernando de Rojas. Lo que unifica ambas facciones, al tiempo que las conecta con la tradición clerical, es el modelo de su formación y su ideal de cultura, de aspiraciones clasicistas y de separación de las formas más populares; en definitiva, una cultura aristocrática y elevada. La complejidad estilística y el carácter sublime de los temas resultan consecuencias inevitables de este carácter, si bien matizadas por unos planteamientos entre el didactismo y la propaganda ideológica. Los textos adquieren un carácter divulgador, especialmente en los tratados en prosa, contaminados por las formas de narrativa caballeresca, entre los moldes cronísticos, los grandes relatos de influencia bretona y los modelos más popularizados. De otro lado, la incorporación a las prácticas cancioneriles de personajes marginales, como el ropavejero converso Antón de Montoro, en función más o menos bufonesca, representa a finales del XV un nuevo puente de comunicación entre formas cortesanas y vida popular, lo mismo en el plano del consumo que en el de la práctica creativa.

4.1.2. Humanistas

La ya matizada situación experimenta un cambio importante en la frontera entre los siglos XV y XVI, con la incorporación de nuevos sectores a la escritura. Sin eliminar a los anteriores, los desplazan en su papel, primero hegemónico y posteriormente dominante. En esta transformación el motor decisivo lo representa el auge de la formación humanista. Vinculada al desarrollo de la vida urbana y claramente guiada por los modelos italianos, cada vez más presentes en la vida peninsular a lo largo del siglo XV, la nueva actitud ante la cultura supone, en primer lugar, una apuesta por la difusión de la enseñanza, a través de las escue-

las municipales y el activo papel en las primeras décadas del XVI de los maestros y pedagogos formados en los *studia humanitatis*. Con el consiguiente aumento de lectores, cuyos gustos no corresponden a los de la aristocrática cultura medieval, crece también el número de aquéllos para quienes resultaba accesible la práctica de la escritura, en la que podían encontrar incluso un *modus vivendi* ajeno a los estrechos límites de la economía gremial de los siglos medios.

Sin embargo, el cambio más notable introducido por la cultura humanista es de índole cualitativa. La sustitución del esquema escolástico basado en el *trivium* y el *quadrivium* por las nuevas disciplinas con base en la gramática y un preponderante papel de la retórica tiene en este sentido menos importancia que la consideración de una cultura de orden más extendido, concebida para el segmento mayoritario de la población y no para disfrute exclusivo de una minoría dominante. Se trata de una cultura que, concebida como adorno imprescindible del cortesano, une en una práctica similar al aristócrata de sangre, al patriciado urbano y a un creciente número de profesionales de las letras, formado por escribientes, secretarios, maestros, médicos y juristas, entre otras profesiones liberales. Unos y otros se vincularán a un cultivo de las letras que a lo largo del siglo XVI se encamina al espacio de lo que entendemos modernamente por literatura, con un desplazamiento cada vez más apreciable desde el ámbito de lo didáctico —tratados, diálogos, misceláneas, epístolas y otras formas humanistas— al de la pura ficción destinada al ocio de los lectores. Procesos parecidos cabe señalar en lo concerniente a la lírica y el teatro, con su superación de los límites palaciegos representados por la poesía de cancionero y las églogas y comedias de principios de siglo, para extenderse al ámbito de la lectura de gabinete y la plaza pública. Incluso la prosa doctrinal, sobre todo en su dimensión mística y espiritual, manifiesta una paralela expansión de los claustros conventuales al consumo masivo, como manifiesta el hecho de que sean autores como fray Antonio de Guevara, en la primera mitad de siglo, y fray Luis de Granada, en la segunda parte, los más reeditados y consumidos. Algo parecido podría señalarse del auge de la poesía épica, en coincidencia con el lento declinar de la narrativa de caballerías, ya que el más clasicista de los géneros —junto a la escasa y elitista tragedia— es uno de los más difundidos e impresos, lo que denota la extensión de su consumo, difícilmente reducible a los grupos más selectos.

Este proceso viene acompañado de un interés en aumento, por parte de escritores y lectores, por fijar y conservar los textos, lo que no sólo representa un nuevo factor de avance hacia el modelo literario —vinculado a la naturaleza escrita del texto, de la letra, frente a la voz medieval—; también es un motor del asentamiento de la conciencia autorial, si bien en inseparable relación con la existencia de una demanda lectora, de un mercado en auge. Si en algunos casos la conciencia y aceptación, implícita o explícita, de este último elemento, como ocurre con Feliciano de Silva o Lope de Vega, representa un factor decisivo para consolidar la autorrepresentación del escritor como profesional, con la consecuente afirmación del orgullo de autor, en muchos otros casos, hasta bien entrado el siglo XVII, el rechazo del componente comercial ligada a la difusión impresa, fomenta otra forma de conciencia autorial, de orden más clasicista y estéticamente conservadora. Propia de actitudes aristocráticas identificadas, sobre todo en la transición entre los dos siglos, con el manierismo, mantiene el arte y las letras ligados al escenario cortesano construido en torno al mecenazgo, en academias o círculos más informales, o al escenario universitario; es el caso de los entornos sevillanos y salmantinos de finales del XVI, continuado el primero en los desarrollos de la poesía en las primeras décadas del XVII.

4.1.3. Nobles, clérigos y académicos

Las posiciones esenciales se manifiestan en dos claras actitudes ante el mercado y se relacionan con dos segmentos sociológicos diferenciados, en torno a los cuales se polarizan la mayor parte de los autores de ambas centurias, con más elementos de hibridación en la primera y con una separación más neta en la segunda. De una parte, el rechazo del mercado caracteriza a las formas más cultas y clasicistas, restringidas voluntariamente al cauce del manuscrito, cada vez más circunscritas al ámbito de la poesía lírica, más en particular a la llamada poética cultista, que se desarrolla entre la superación del petrarquismo y la expansión de las formas barrocas canalizadas en los ya impresos volúmenes de «varias

rimas». De Garcilaso a Góngora, como ya señalara Rodríguez Moñino, la mayor parte de los autores importantes —con excepciones realmente confirmadoras—, adoptan esta posición, en la que discurre la línea esencial de la poesía del período: Garcilaso, Cetina, fray Luis, Aldana, Juan de la Cruz, Arguijo, Carrillo, Medrano, Góngora... Frente a ellos, con la significativa inclusión del «parnaso madrileñista», que agrupa desde López Maldonado a Lope de Vega, se sitúan los autores adaptados al mercado y a sus reglas de publicación, generalmente en el terreno de los géneros más popularizados, como la narrativa de ficción y el teatro. Frente a la actitud diletante de los primeros, en éstos se aprecia un principio de profesionalización, consagrada ya en el siglo XVII en numerosos casos, desde la no muy recompensada actitud de Cervantes o Mateo Alemán; tras sus pasos y los del monarca de la escena, Lope de Vega, siguen los autores de la llamada «novela cortesana» y los dramaturgos, con frecuentes cultivadores de ambos géneros: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Camerino... a los que hay que sumar el caso singular de mujeres como María de Zayas y Ana Caro, que encuentran en la profesionalización como novelistas o autoras de comedias un espacio generalmente prohibido a la mujer sin este carácter, como ocurre con sor Juana Inés de la Cruz, entre los reproches por su escritura y los encargos de textos para la escena de la corte virreinal.

Los cambios, como los ocurridos en la transición entre los siglos XV y XVI, pueden ponerse en relación con los mismos factores: la definitiva implantación de la imprenta como principal cauce de la comunicación letrada y, de otra parte, las alteraciones introducidas en el modelo educativo, a partir de la sustitución del temprano modelo humanista por el surgido al calor de la contrarreforma católica y la definitiva incorporación de la cultura romance junto a la lengua castellana en competencia con los otrora exclusivos modelos grecolatinos.

La novedad de la situación trajo consigo la incorporación a la nómina de autores de un nuevo grupo, radicalmente distinto del tradicional. Como en los siglos anteriores, la aristocracia y el clero englobaban una parte sustancial de los escritores de los siglos XVI y XVII. Nobles y cortesanos eran algunos de los autores más significativos: Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza, el conde de Salinas, Quevedo, Saavedra Fajardo..., con un apreciable declive en su número con el paso de las

décadas. Más numeroso era el grupo de los autores de carácter clerical, si bien éste es un grupo de gran permeabilidad, por el amplio abanico de grados y órdenes que los españoles podían tomar en la época, desde los hábitos menores al sacerdocio, pero en general los autores más destacados, con escasas excepciones, como Tirso de Molina, al margen de los escritores espirituales, se mantuvieron fuera de los claustros conventuales. Sacerdotes fueron Castillejo y el obispo Guevara, ordenado Herrera, canónigos Pacheco, Pablo de Céspedes y Góngora, Cervantes llegó a recibir órdenes menores, y curas de misa fueron Lope y Calderón, agustino fray Luis y jesuitas Gracián y Medrano, ermitaño Pedro Espinosa como Pedro de Jesús, y clérigo Juan de Salinas, por citar algunos. Entre las razones de esta vinculación no hay que desdeñar auténticas conversiones o crisis espirituales, como las que conocieron Encina, Montemayor o Aldana, pero en muchos casos latía la necesidad de obtener una prebenda, beneficio o sinecura con la que solucionar una dedicación a las letras que, además de no contar con un sólido prestigio social, no daba casi nunca para comer. El caso de Lope de Vega, sobre cuya economía se ha escrito en abundancia, es un ejemplo de la complejidad de esta situación, al margen de las razones de orden práctico —los numerosos amores, con su carga de casas e hijos, que mantuvo—, conformando una encrucijada de las distintas vías en el ejercicio de la escritura. De una parte, Lope trató de afirmar la nobleza de su estirpe, entroncándola con la de Bernardo del Carpio, al tiempo que buscaba el reconocimiento como autor culto a través de la escritura de pretenciosos e indigestos poemas de traza clásica y aliento épico; de otra parte, y en la línea del concepto de servicio vinculado a la hidalguía pretendida, como el exhibido por el tercer amo de Lázaro de Tormes, Lope no duda en poner su pluma al servicio de aristocráticos mecenas, bien directamente como secretario particular y alcahuete del duque de Sesa, bien mediante su uso de dedicatorias y obras laudatorias, con las que ganar el favor de señores, editores y valedores; y de otra, sobre todo en su faceta de autor teatral, se arroja de lleno en manos del público y sus demandas, en abierta confesión de sus intereses pecuniarios, sin que en esas ocasiones tenga empacho en emplear su pluma en géneros sin prestigio ni en reconocerlo expresamente.

4.1.4. La profesionalización

Si la primera de las facetas de Lope entronca con el perfil sociológico dominante en el nivel de los autores más cultos, en las otras dos conecta con los hábitos y actitudes profesionales en boga desde principios del XVI. La figura del letrado al servicio del noble o del trono se escinde en dos modalidades, una de corte más tradicional y otra de perfil humanista. A la primera, a la que pertenecen, por ejemplo, Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y Montemayor (figuras todas ellas propias de la primera mitad del XVI y ligadas a las cortes del occidente peninsular), se adscriben los criados dedicados al entretenimiento de la corte, como músicos y mayordomos encargados de la organización de las fiestas, entre las que las representaciones teatrales, con textos propios incluidos, eran un componente más; un caso singular es el que representarían, en el otro extremo de la península, el noble Juan Fernández de Heredia y el músico Luis de Milán, que, tal como éste último pinta en *El cortesano* (Valencia, 1561), entrecruzan sus poemas de corte cancioneril en el espacio palaciego alentado por Germana de Foix, complementando sus papeles de aristócrata y bufón. Al orden estrictamente bufonesco pertenece Francesillo de Zúñiga, con su *Crónica burlesca del emperador Carlos V* (ms. c. 1530), pero de él participan en mayor o menor medida otros escritores de la corte, como el propio fray Antonio de Guevara, obispo de Granada y Mondoñedo y predicador del emperador, o el médico Villalobos con su *Libro de los problemas* (1543), en una tradición que traslada a la modalidad picaresca otro médico, Francisco López de Úbeda (*La pícara Justina*, 1605), para ser integrada genéricamente por el autor de la fingida autobiografía de Estebanillo González (Amberes, 1646).

El mismo Guevara, cronista imperial, nos acerca a la otra modalidad del letrado que vive de su función en la corte, en este caso en papeles más dignos, herederos del papel desempeñado en los inicios del renacimiento por los cancilleres florentinos. Es el caso de los secretarios, como Alfonso de Valdés, que lo fue de cartas latinas de Carlos V, los diplomáticos como Hurtado de Mendoza o Saavedra Fajardo, cargos de carácter híbrido, como los de Quevedo, Castillo Solórzano o Bartomé Leonardo de Argensola, los bibliotecarios como Arias Montano y,

sobre todo, los cronistas, en los que se valoraba singularmente su dominio de la lengua castellana, como es el caso de Pero Mexía o Ambrosio de Morales; algunos de estos puestos dieron lugar a una lucha de pretensiones, con ecos más o menos literarios, como la que enfrentó a Cervantes, Góngora y los Argensola por incorporarse a la corte del Virrey de Nápoles. Otra muestra de este tipo de relación es la que fomenta el conde-duque de Olivares llamando a la corte madrileña a poetas sevillanos como Rioja y Jáuregui.

No faltaron quienes ejercieron el papel propio de letrados al margen de la corte, catedráticos como Hernán Núñez, fray Luis o el Brocense, o abogados como Fernando de Rojas y médicos como Barahona de Soto, así como una amplia serie de autores académicos que cumplían esta función, de forma más o menos lucrativa, en círculos cultos presididos y alimentados por nobles, como ocurriera en el entorno sevillano, en la Academia de Madrid, en la de Granada o en la de los Nocturnos de Valencia, antes de llegar al círculo aragonés que alcanza su culminación en torno a la figura de Lastanosa y el magisterio de Gracián. Lo significativo es la aparición en este nivel de personajes enriquecidos familiarmente por la denostada práctica del comercio que encuentran en el cultivo y patrocinio de las artes y las letras un equilibrio a los recelos despertados por el origen de su fortuna, como sucede en los casos de Juan de Arguijo y Gabriel Bocángel.

El último nivel en este escalafón, en el que se aunaban razones morales, ideológicas, sociales y estéticas, lo ocupaban quienes ejercieron o trataron de ejercer profesionalmente la práctica de la escritura, generalmente sin la fortuna alcanzada por Lope ni la comprensión que obtuvo de sus contemporáneos. Generalmente adscritos a los géneros más humildes y mercantilizados, con una genealogía oscura, al margen del discurso oficial y pululando en la periferia de la sociedad, por lo común, madrileña, estos escritores representan, sin embargo, un fermento importante en el bullir de la vida literaria del período y uno de los factores de cambio y evolución más relevantes, como puede apreciarse en el muestrario ya apuntado anteriormente. Su situación, hasta tanto no se consolide la institución de la literatura en el siglo XVIII, se mantendrá en una cierta precariedad, por lo general también económica, pero siempre marginada por una sociedad culta que entendía el ejercicio de la escritura como una práctica de ornato social, ajena a la comercializa-

ción, y adscrita a modelos consagrados por la tradición clásica, justo lo que empezaba a cuestionarse a lo largo del siglo XVII, siguiendo las huellas sembradas por textos relevantes del siglo anterior y aún en los límites del XV.

4.1.5. La conflictiva afirmación

Antes de 1500 aparece *La Celestina*, obra inseparable de su carácter impreso y que, sin demérito de su compleja raigambre clásica y tradicional, incorpora un elemento de novedad rápidamente identificado y asimilado por el mercado, tal como ocurriera con un relato larvado por estos años, pero a punto de eclosionar una década después: al editar su adaptación de la medieval y manuscrita historia de Amadís de Gaula Rodríguez de Montalvo la dota de una naturaleza nueva, la inserta de lleno en la trayectoria renacentista y abre una de las más fecundas vetas de renovación literaria, la que apunta el género característico de la modernidad. Su contraimagen más perfecta, al tiempo que su perfecto complemento para la institución del género novelístico, el *Lazarillo de Tormes*, es ya un texto completamente concebido para la imprenta, cuyo marco incorpora como uno de los pilares del complejo edificio de su ironía. Y en todos estos textos, con independencia de la actitud, real o fingida, de sus creadores, late un hecho fundamental y decisivo. Si Montalvo en verdad reelaboró y completó un texto existente, otro tanto afirma Rojas, convirtiendo la información, verdadera o convencional, en un elemento del discurso autorial y del propio texto; ni uno ni otro dieron nuevas muestras de su ingenio, pero ambos cuidaron del crecimiento editorial de su texto, con la adición de *Las sergas de Esplandián* y las distintas interpolaciones y cambios de la *Tragicomedia*; a diferencia de ellos, el autor de *Lazarillo* mantiene, hasta caer en el anonimato, la ficción del apócrifo, dificultando la identificación del autor y, consiguientemente, de una hipotética producción más amplia, pero queda fuera de toda duda que, en su separación del primer texto radicalmente autónomo de nuestras letras, el autor no participó en las sucesivas ediciones de la obra, con interpolaciones tan falsas como las de la edición alcalaína, ni en su fantástica continuación, publicada también anónima

en Amberes un año después de las primeras ediciones conocidas; curiosamente, sobre ellas gravita también la hipótesis más o menos documentada de una materia anterior de transmisión manuscrita, si no es que también existió un impreso previo.

Por encima de todas estas diferencias, y sin relación con los posibles beneficios autoriales derivados de ello, lo significativo es que se trata de obras compuestas al margen del discurso dominante y en directa relación con una demanda lectora, por lo que inauguran con toda solemnidad el espacio del mercado literario y, a su hilo, de la profesionalización, ese rasgo que la modernidad consagró como propio del autor literario y que comenzaba a esbozarse por estos años. Así lo prueba el que no tardara en aparecer una figura como la de Feliciano de Silva, prolífico y en su momento celebrado autor, que sustenta su práctica precisamente en la estela dejada por estos tres textos seminales, ya que a su pluma y a su relación con la imprenta se deben diversos libros de caballerías y una *Segunda Celestina* (Medina del Campo, 1534), en la que no faltan elementos picarescos, al tiempo que en las páginas de algunos de sus títulos se apuntan los trazos de la cercana novela pastoril; en su entorno, con Núñez de Reinoso, se fragua el modelo híbrido de la posterior narrativa de aventuras bizantinas. Su alambicado estilo, objeto de la burla de Cervantes y principal motivo de su memoria presente, se aparece en esta perspectiva como una singular forma de rúbrica, como una firma particular; en definitiva, como una manifestación de estilo y de adaptación a la demanda de sus lectores, de autoría literaria, de su conciencia y de su incipiente orgullo.

La aparición impresa de estas obras y la imposición del modelo que ellas consagran supone también el final prácticamente definitivo del rasgo distintivo de los textos —de la oralidad— medievales: la anonimia. Aun disfrazado con máscaras diversas (recopilador, refundidor, continuador, apócrifo autobiógrafo...), un nombre de autor salta a la portada del impreso, sustituyendo el silencio del códice medieval o la humilde rúbrica del copista en el colofón del manuscrito. Con estas firmas, ni siquiera las apelaciones a un texto anterior rompen el hecho fundamental de que el lector se encuentra ante un discurso despojado ya de los antiguos elementos de prestigio, basados en la distancia geográfica y, sobre todo, cronológica; ante sus ojos tiene un texto que remite a su presente, compartido con el creador y aun con los propios personajes,

testigos, por ejemplo, de la celebración de las cortes toledanas por Carlos V. Tal circunstancia rebaja la sacralidad de los textos, poniéndolos a la altura humana, a la de los propios lectores y a la del autor, que asume cada vez más el carácter de su mester, alejado de actitudes religiosas —profeta, apóstol, testigo, portavoz...— y situado a la altura de una práctica primero retórica y, más adelante, plenamente poética, artística en definitiva.

4.2. Autoridad e imitación

4.2.1. La autoridad externa: las fuentes

Originariamente, el concepto de «autor» aparece vinculado de lleno a la noción de «autoridad». Los *auctores* son quienes poseen la *auctoritas*, y ésta sólo reside en la palabra de los principios: por antonomasia los textos sagrados, la *Biblia*, el libro por excelencia, y, por extensión, los maestros grecolatinos, los conformadores del canon, los clásicos. La actitud dependía globalmente de una concepción degenerativa de la historia, vigente desde la *Teogonía* de Hesiodo y la traducción poética de las *Metamorfosis* ovidiana. La relectura humanista supo aprovechar perfectamente este modelo para autorrepresentarse como una época de «re-nacimiento», es decir, de recuperación del antiguo esplendor perdido tras un largo paréntesis de siglos oscuros [1.1]. En lógica correspondencia los llamaron «medievales» [8.1.1], pues se situaban entre dos momentos de plenitud, sintetizando la imagen de una historia deslizándose desde una edad de oro a otra de bronce con el carácter cíclico, de plenitud y de condena, incorporado por la «historia de la salvación» judeo-

cristiana, con sus imágenes de pérdida y restauración en relación con un inicial paraíso edénico, correlato perfecto del mito arcádico grecolatino.

En ese discurso se asienta ideológicamente la práctica de la filología, puntal básico de los *studia humanitatis*, como ejercicio de recuperación de los textos auténticos del helenismo y la latinidad, deturpados y degradados por la transmisión medieval. La edición crítica, como labor de restauración del texto perdido, emblematiza esa vuelta a los orígenes, esa mirada al pasado, de la que surgirá, ciertamente la conciencia de la historia y el sentido de la individualidad del sujeto moderno, pero que se asienta inicialmente sobre un desplazamiento de la autoridad al tiempo de los antiguos, al ámbito de los textos consagrados por la edad, mejor dicho, vencedores del tiempo, pues han atravesado los siglos —y aun sus corrupciones materiales— para mantener su vigencia en el presente. En este sentido, la actitud ante el Texto, ante la palabra recibida, compartía una misma raíz entre medievales y renacentistas, si bien con el matiz introducido por las respectivas inclinaciones ante la palabra de Dios y ante la palabra de los clásicos.

Ésa es la razón de que durante mucho tiempo, lo bastante como para sustentar la paródica ironía cervantina, el escritor justificara —con base más o menos cierta— su firma con el apoyo en un texto anterior, un texto que soporta en su antigüedad el principio de autoridad necesario, si no es que lo refuerza con un elemento de prestigio, como su conservación en una lengua extranjera, exótica, con un aura innata de autoridad. El *topos* del manuscrito hallado atraviesa, como ha registrado Curtius, las letras medievales —no es necesario en el cauce de la oralidad—, hasta llegar a constituirse en rasgo identificador de determinados géneros, como el de las caballerías o el de las aventuras fantásticas, con una previsible ambientación medievalizante. En el otro extremo, y también como reelaboración de estrategias discursivas ya esbozadas en los últimos tiempos del medievo, se impone la voz de la inmediatez que corresponde al personaje —y, consecuentemente, al discurso— degradado, humilde. Lázaro de Tormes, el paradójico pregonero de Toledo, no sólo narra en primera persona su historia porque no es digna de que de ella dé cuenta un cronista; también porque en su inmediatez no hay posibilidad de un texto interpuesto, de un puente —o de una distancia— entre el (anti)héroe, su fedatario, el traductor y el lector. En la urgencia del presente, en la historicidad del momento, la comunicación

se establece directamente —como en el diálogo interpersonal de *La Celestina*— entre Lázaro y el destinatario de su carta, entre el autor (afirmado/escondido tras su máscara) y el lector que agotó las ediciones primeras de la obra. En estrecha conexión de situaciones comunicativas en el eje de la recién instalada oposición entre lo privado (la carta mensajera) y lo público (la difusión de un libro impreso), dicha relación identifica más que opone la comunicación directa entre quien se confiesa y el destinatario individual de su carta y la del escritor y sus múltiples, pero también individualizados y solitarios lectores. Al igual que Lázaro, el apócrifo autor asume su doble papel de bufón y beneficiario, de cínico adulador y fustigador de su interlocutor, al que entretiene, pero de cuya diversión vive.

4.2.2. La autoridad subjetiva: narrador y personaje

Esta conciencia ambivalente, propia de la asunción de una realidad nueva, se había apuntado ya en el autorretrato literario presente en el *Libro del Arcipreste*, donde Juan Ruiz, aun con una actitud de componentes medievalizantes, al tiempo que anacrónicamente moderna, de reelaboración de materiales recibidos y de apertura de su obra a la manipulación de lectores y continuadores, plasma en la ficción autobiográfica, de identificación de personaje y narrador, el proceso de escritura y la conciencia del mismo. El puente entre esta actitud y la que se normalizará a partir del siglo XVI al hilo de la imprenta lo establecen los cronistas de hechos particulares del siglo XV, con su separación del modelo de las grandes crónicas generales y las crónicas de reinados, más persistentes. En textos como la *Crónica sarracina, El paso honroso, El Victorial* o los relatos de viajes de Pero Tafur encontramos la canonización de las distintas respuestas a un problema común: el de autorizar los textos a partir de la cuestionada autoridad de su creador en cuanto tal. En el primer texto Pedro del Corral recurre al artificio del texto encontrado y traducido de su esotérico idioma original; en el relato de la hazaña de Suero de Quiñones y sus compañeros Rodríguez de Lena resuelve el problema planteado por la inmediatez de lo narrado, de su

práctica simultaneidad con el hecho de la narración, incorporando a la misma su real condición de escribano, de quien levanta acta notarial —de ahí su autoridad— de lo que contempla; la misma actitud manifiesta Díez de Games en la biografía de su señor, don Pero Niño, si bien su función de testigo no se vincula a un cargo administrativo *ad hoc*, sino a su cercanía como criado y escudero, recurso habitual en los libros de caballerías; finalmente, al dar cuenta de sus propias experiencias, el viajero Tafur consuma la identificación y reclama toda la autoridad —la del héroe, la del cronista y la del escritor— para una sola instancia, identificada con un único nombre, en el que pueden reconocerse el personaje, el narrador y el autor.

También la lírica mostrará rasgos de este proceso a partir de la neta distinción de los tres niveles señalados para el relato, cuyos límites se borran y corren el riesgo de neutralizarse en la voz lírica, al menos entendida en una cierta lectura. Precisamente la base de la lírica moderna, la que representa la superación de los modelos medievales, esto es, la construida a mediados del XIV por el *Canzoniere* petrarquesco, se instala sobre el juego de máscaras e identificaciones —pero también sobre la distinción literaria— entre personaje-amante, emisor lírico y autor componedor del mosaico de los *rerum vulgarium fragmenta* o *rime sparze*, finalmente integrados en una obra unitaria como imagen de su propio creador. Se diferencia del yo lírico de las precedentes lírica provenzal y *dolce stil nuovo*, con el equivalente castellano de la poesía cancioneril del siglo XV, por el diferente modelo amoroso que sustenta, que es más un síntoma que una causa; pero también por la construcción de una biografía anímica que es individual e irrepetible, no una máscara intercambiable al modo de las situaciones amorosas reiteradas en la poesía cortesana en continuaciones y emulaciones, cuando no en significativas composiciones colectivas, fruto del ingenio combinado o sucesivo de diversos rimadores.

La actitud de Petrarca resulta novedosa y singular, sin una continuidad clara en el discurso lírico posterior, más ceñido a la actitud clasicista de imitación. En el florentino su obra lírica en lengua vulgar reproduce la posición adoptada en el resto de su escritura, con la emulación desarrollada en su épica latina —por la que orgullosamente se ciñó la corona de poeta— y, sobre todo, con sus obras en prosa, epístolas, tratados y cartas latinas en las que establece con los clásicos una

actitud de diálogo en la que su subjetividad se integra sin conflicto en una línea de continuidad. Su huella más profunda se da en el humanismo y en el arte de la Italia del *Quattrocento*, con un incipiente cultivo de la personalidad, en forma de biografías y retratos.

En el discurso lírico de Petrarca su imagen personal se forja en un proceso espiritual completo, con principio, desarrollo y final. Reflejada en la escritura que lo re-compone, alcanza su esencia en el acto mismo de elaboración del texto, un discurso del que el proceso amoroso, con su simbología de ascenso a la belleza y a la perfección, constituye la metáfora perfecta, como quedó sancionado en la secular persistencia del modelo petrarquista, convertido a su vez en objeto de imitación. Su progresiva superación, con manifestaciones paralelas en la narrativa y el teatro, se caracteriza en la lírica por la progresiva ruptura de la identificación de personaje lírico y autor, con la aparición de una temática objetivada (la tercera persona, la naturaleza o el artificio), correlato formal de una progresiva objetivación del lenguaje poético, camino de adquirir su autonomía y su consideración de objeto artístico.

El proceso, sin embargo, resulta lento y con meandros que en ocasiones se convierten en camino de vuelta, muy especialmente en el ámbito de la lírica, donde, a diferencia de lo ocurrido en las formas del relato y en la consolidación de la fórmula de la comedia lopesca, persisten durante mucho más tiempo, hasta bien entrado el siglo XVII (como muestra la reacción a los grandes poemas gongorinos), las claves de la poética clasicista. En ellas, el principio básico, sobre el que se sustenta todo el edificio conceptual, es el de la *imitatio*, que no es otra cosa que la negación de la individualidad del autor a favor de la repetición, a modo de eco, de los textos marcados por el prestigio de la *auctoritas*, sancionados por el tiempo, convertidos en modelos. Y ello es válido para un giro estilístico, para un lugar o *topos*, para un argumento o para todo un modelo discursivo. No en balde, la noción de «clásico» está ligada a la de *clasis*, es decir, aquello que se convierte en principio de clasificación, en modelo de una clase, en norma de continuidad, de imitación. El principio del decoro mantiene la estricta división de cada una de estas categorías, estilos o géneros concebidos por la preceptiva, que el modelo ideológico vigente desde la edad media a la moderna establece según sus principios jerarquizadores, hasta conformar un sis-

tema teórico y normativo, construido sobre un modelo clásico, el de Virgilio, y canonizado desde el siglo XIII.

El estrechísimo margen de diferencia individual que este esquema preceptivo permite a los autores es el principal obstáculo en el plano de la poética, como cristalización del modelo ideológico, para la instauración de la noción de autor, como lo demuestra la repetición de argumentos que unen el comentario del Brocense a Garcilaso (1574) y el de Salcedo Coronel a Góngora (1636): su perfección poética radica en el rigor de sus imitaciones, es decir, en su capacidad de incrustar como en una taracea lugares de autoridad en el espacio de sus versos, unas autoridades que siempre remiten al pasado grecolatino, como en un intento por parte del humanismo académico y clasicista de negar la historicidad de la escritura apuntada por los propios poetas. Esta tensión, puntal de todo el edificio de las singulares *Anotaciones* herrerianas (1580), es la pugna entre la norma y la creación, entre el crítico y el poeta, entre la tradición y la innovación, y en ella se mueve la gran escritura de estos siglos, entre la refutación de la novedad y el orgullo propio del verdadero autor, el que crea algo nuevo. La tensión puede seguirse a través de hitos relevantes: Santillana y su actitud en el *Prohemio* (ms. c. 1450) respecto a la innovación de los *Sonetos fechos al itálico modo*, la ambigua afirmación de Boscán en la *Epístola a la duquesa de Soma* (1543) sobre ser el iniciador del uso del endecasílabo y sus a veces disparatadas alusiones a precedentes, la respuesta de Castillejo entre la refutación y la imitación de las estrofas italianas, la ya citada actitud de Herrera respecto a Garcilaso y los clásicos en general en las *Anotaciones,* continuada y convertida en práctica poética en *Algunas obras* (1582), la inflexión del «romancero nuevo» o «artístico», hasta desembocar en la rotunda afirmación lopesca —sosteniendo con toda su carga irónica que «cuando he de escribir una comedia,/ encierro los preceptos con seis llaves/ y saco a Terencio y Plauto de mi estudio»—, a la que se suman las orgullosas afirmaciones cervantinas en el *Viaje del Parnaso* (1614) y el prólogo a las *Novelas Ejemplares* (1613) y, en fechas muy cercanas, las justificaciones gongorinas de la validez de su propuesta estética en su misma novedad. El proceso, al que no son ajenos los avatares del mercado literario ni los cambios en la valoración sociológica del escritor, es el de la emergencia y constitución de la propia noción de autor, sin la cual es imposible la existencia de una auténtica literatura moderna, y en cuyas modulaciones

radican las claves del devenir histórico de las letras, de su percepción, de su valoración y, consecuentemente, de su formalización.

La conformación del propio concepto de autor y la autoconciencia del mismo, la plasmación funcional de éste en la caracterización del discurso literario y la naturaleza del personaje que lo sustenta se encuentran estrechamente vinculadas, en un sistema de interrelaciones que, sin embargo, no es cerrado, sino vinculado a otro tipo de factores, de carácter histórico, entre la ideología y la sociología.

4.3. La conformación autorial: estrategias discursivas

La moderna consideración semiótica presenta todo enunciado como un discurso, en el que se reproducen las mismas instancias básicas: autor, narrador y personaje. Su consideración no debe, sin embargo, llevarnos a obviar las diferencias genéricas. Mientras el modo dramático anula la función del narrador, en el poema lírico se produce un acercamiento entre las tres instancias, que a veces conduce a la identificación. La consideración debe llevar a matizar los juicios, sobre todo al aplicarlos a modalidades históricamente determinadas. Hasta finales del XVI la posición de la voz lírica (identificable con el narrador) en la poesía culta no alcanza una variedad apreciable, lo que redunda en la persistencia de un personaje (un tema) generalizado: el amoroso; las diferencias autoriales se neutralizan en la adopción de esta voz común, siendo la acentuación de estas diferencias en distintos planos (social, cultural, profesional...) las que mueven a los autores a variar la actitud (narrativa) de su voz lírica y a abrir el abanico de personajes y temas. Por esta razón, aunque seguimos el proceso en el género en que la distinción entre las tres instancias es más específica, es necesario traducir estas observaciones al discurrir particular de la lírica, a su cronología y a sus variantes genéricas.

4.3.1. Personajes ideales y personajes conflictivos

Comenzando por una rápida consideración del personaje, como proyección de la consideración misma del autor y su función, se aprecia en el decurso de los siglos XV a XVII la rápida desaparición del héroe caballeresco. Su formalización medieval adquiere rasgos crepusculares en la narrativa en prosa, mientras exhibe en el terreno de la poesía épica las múltiples caras de su transformación, entre caballeros carolingios, paladines medievales y reyes, pero también conquistadores del Nuevo Mundo, personajes bíblicos y santos. Al héroe de las armas acompaña en su declinar el héroe sentimental, de carrera más fugaz en la narrativa y de mayor arraigo en la lírica, aunque una de sus manifestaciones, la del pastor, atraviesa prácticamente, con distintas modulaciones, este período de más de dos siglos. Su declive, más lento, se extiende más allá de la desaparición de los caballeros, con la frontera quijotesca, pero también es sustituido, en el mismo impulso, por unos nuevos protagonistas, alejados de heroicidades y fuertemente anclados en los escenarios literarios de la nueva realidad histórica, entre la corte palaciega y la ciudad, en la línea paranovelesca que discurre, entre cortesana y urbana, desde fines del XVI a las postrimerías de la centuria siguiente. En medio de esta carrera convive con el definitivo asentamiento de la antítesis del héroe caballeresco, el pícaro, que, al margen de límites genéricos, adquiere carta de naturaleza en la narrativa del XVII, pero también ocupa significativas parcelas del teatro (con el trasunto del donaire en muchas de sus personalizaciones) y en la poesía, con la adición al registro de tonos de los procedentes del hampa, del prostíbulo o de otras formas de degradación.

Con esta trayectoria se dibuja el conflicto entre una sociedad estamentalizada, de férreas fronteras internas, proyectada literariamente en la vigencia de los arquetipos modélicos en el plano de los personajes, y, del otro lado, unas tendencias disgregadoras, basadas en un principio de libertad individual e iniciativa, proyectado en la aparición de personajes conflictivos, marginales, ajenos a una tipología definida y que se reivindican en sus propios hechos y en la plena, consciente y expresa asunción de su singularidad [5.4.4], personajes que, con inde-

pendencia del tratamiento por su autor, constituyen la galería de los más representativos de las letras del período y aun definitorios de la literatura moderna. Tal es el caso de Celestina, Lázaro, Don Quijote, Pablos, Don Juan Tenorio, pero también Polifemo o el peregrino de las *Soledades*. Asimismo debemos situar en esta perspectiva la emergencia del discurso de forma autobiográfica, ya sea real o fingida, que denota en cualquiera de los casos la incipiente voluntad de afirmar la propia personalidad y de hacerlo a través de la escritura. Y no es insignificante que algunos de los grandes personajes citados sean susceptibles de una lectura metaliteraria, desde la alternativa de Quijano entre escribir un libro caballeresco y protagonizarlo a la caracterización del cíclope como pastor poeta.

4.3.2. El lugar del narrador

Un proceso en gran medida paralelo se dibuja si atendemos a esa otra construcción de una identidad y una voz, entre el autor real y los personajes creados por él, que es la instancia del narrador o emisor interno del discurso, por incluir también en esta consideración la voz que habla en el poema. En ella apreciamos con claridad el desplazamiento desde la identificación con la personalidad social del poeta, en la poesía cancioneril y el petrarquismo, hasta la absoluta distancia, percibida, por ejemplo, en las jácaras de Quevedo, correlato perfecto de la ficción autobiográfica del *Buscón*. En la narrativa en prosa, no obstante, este proceso se observa en toda su complejidad, quizá con más gradaciones y matices.

Como inicial creación de un personaje y proyección del autor en el interior de la economía expresiva del texto, el narrador traduce en el seno de todo relato —en prosa o en verso, estrictamente narrativo o lírico— la función correspondiente al autor en la economía del discurso literario. Así, en continuidad con el papel del copista propio del modelo medieval, el narrador puede presentarse como un mero transmisor de un discurso previo, conocido o no por el receptor, sustentando su autoridad en la conferida al relato originario. Al compás de la incorporación de la experiencia individual, el narrador puede

actuar convirtiendo el relato en expresión de un testimonio, autorizado por la certidumbre o verosimiltud de dicha experiencia; desde ella el narrador despliega su relato, que puede oscilar entre lo acontecido a otros personajes (generalmente de estatuto, social y poético, superior al del narrador) o lo experimentado por el propio sujeto de la narración, en forma autobiográfica, en los estadios más avanzados. La autoridad adquirida en este proceso se manifiesta, ya con la narrativa idealista de mediados del XVI, en la extensión del narrador omnisciente, que traduce en el dominio del relato el que el autor adquiere en el de la escritura, sostenida sin necesidad de apelaciones a una autoridad externa, a un texto previo.

La culminación de este proceso llega por la vía de la parodia, que disuelve la omnisciencia narrativa a favor de la autonomía del relato. Con la desautorización del narrador, a través de su cuestionamiento mediante la multiplicación de perspectivas, Cervantes completa lo apuntado por la ironía del pregonero-narrador Lázaro de Tormes: la autoridad se desplaza al propio relato o, lo que es lo mismo, a la competencia artística del autor, y ésta rompe con toda dependencia, para liberar completamente el juego de la ficción literaria y sostener la comunicación estética, al margen de otros criterios de verdad o autoridad, en el propio artificio del texto, ya sea éste de base estrictamente narrativa, como en la novela, ya sea de naturaleza lingüística, como en la poesía, según plantea la creación gongorina. La conciencia de este juego, sustentado en la revisión irónica —cuando no claramente paródica— de la tradición, se hace patente en el uso de la máscara, en el apócrifo, no tanto en los utilizados para zaherir directamente el modelo plagiado, como en los casos arquetípicos de Avellaneda o Luján de Sayavedra, para el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*, respectivamente, cuanto en el empleo estrictamente literario del recurso, aplicado sistemáticamente por Lope de Vega en sus *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* (1634) para la revisión del modelo petrarquista, dando lugar a la creación de un incipiente heterónimo. En la máscara poética se reafirma la concepción de un sujeto literario, en el dominio pleno de la noción de autor, construyéndose en la propia escritura como juego de espejos y de creación ficcional, abarcando no sólo la narración de sucesos ajenos, sino la propia experiencia del sujeto, en la escisión entre escritor y personaje poético, entre sujeto de la escritura y sujeto del relato.

4.3.3. El estatuto del autor

La secuencia de cambios no sigue un desarrollo lineal de carácter evolutivo, sino que está sujeta a vaivenes y a modelos en convivencia y conflicto. A lo largo de ella la construcción del narrador, la definición de la instancia del emisor interno, constituye una apreciable representación de la imagen del autor, de su noción en el territorio de las letras, así como un índice del estatuto que va adquiriendo el autor como tal en su práctica textual y en su reconocimiento social, en el proceso de institucionalización de la literatura, de su inserción en la vida y en el entramado de la sociedad.

En este marco el autor —y ello es más apreciable en el caso del poeta— se debate entre la ubicación en el espacio íntimo de la escritura, como ejercicio personal, y su papel como personaje público, derivado de la generalización del hecho de publicar, es decir, de situar su texto, el producto de su trabajo, en el marco de la comunicación y del mercado. La dicotomía, como característica básica del moderno concepto de autor, se establece a partir de que el escritor abandona la función ancilar de propagador de una ideología (a la manera de Berceo) o de animador de las fiestas cortesanas (en la línea que llega al Calderón del teatro palaciego), y cuando la escritura deja de ser el entretenimiento de un círculo cerrado o el canal de propagación controlada de los valores de éste. En una línea más conectada con los modelos anteriores se sitúa la incorporación de la faceta de las letras como complemento de la imagen ideal de los herederos de los claustros clericales y los salones caballerescos, ya sea en forma de práctica poética, de narración de historietas o de mera erudición, tal como se percibe en los sucesivos manuales de comportamiento de los ideales de humanidad: *Il Cortigiano* de Castiglione traducido por Boscán (1534), el *Escolástico* de Villalón (ms. c. 1540), *El estudioso de la aldea* (1568) y *El estudioso cortesano* (1572) de Lorenzo Palmireno, el *Galateo español* adaptado por Lucas Gracián Dantisco (1593) o, más tarde, *El Discreto* (1646) de Gracián, en una galería de tipos humanos que marcan el paso de la edad media al barroco. En todos y cada uno la práctica letrada, con sus especificidades, se despoja de su carácter servil, de ejercicio de siervos o criados, y se inserta plenamente en la vida social como arte liberal, es decir, como propia de

hombres libres, pero también como actividad artística exenta de las cargas sociales —como los impuestos— que gravaban y convertían en despreciable el ejercicio artesanal, del que, por ejemplo, la pintura tardó mucho más en independizarse.

Por este extremo se establece una vía de contacto con la otra línea de evolución del estatuto del escritor, cuando éste se encamina a la profesionalidad, posible con las nuevas condiciones materiales para la comunicación, singularmente la imprenta y la construcción de espacios teatrales estables y definidos. En el desarrollo de esta vía, que representa la incorporación a la escritura de sujetos no procedentes de la nobleza de la sangre o de la aristocracia de la educación, esto es, «ingenios legos» como Cervantes, los escritores se mueven entre la marginación y el reconocimiento, dependiendo de factores como el éxito de su trabajo, pero también de la regularización y extensión de los cauces elegidos. Valga como ejemplo el caso de Lope de Rueda, entre la profesionalidad del teatro y su actividad como batihoja, entre la adaptación de modelos italianos y la incorporación de novedades, entre su labor como actor y su práctica de la escritura; ni la consagración editorial que le proporciona Timoneda (1567) ni el cálido homenaje que le tributa Cervantes le salvan de su marginal condición de «comediante», antes de que el triunfo de la fórmula del corral lleve a las cómicas a las alcobas reales y consagre la aceptación de Lope como autor al tiempo popular y respetado. En la misma cronología, el propio Cervantes y los demás escritores de novelas debían aún luchar por un reconocimiento que sus homólogos en el campo del teatro o de la poesía habían ya obtenido plenamente; a pesar de todos sus esfuerzos, ninguno de los prosistas llegaría a alcanzar las cimas de Lope o Calderón, acogido por la corte para sus fiestas y aclamado en sus autos sacramentales por un pueblo que convirtió su entierro en espectáculo, llevando el féretro descubierto por las repletas calles de Madrid. Con la inhumación de su cuerpo en 1681 se abren definitivamente las puertas para el reconocimiento social del escritor y la consolidación de su estatuto, sólo revisado y modificado por la proclamación del genio romántico y la automarginación de sus artistas.

La dualidad incorporada por esta pareja de figuras señeras, Lope y Calderón, denota, sin embargo, la persistencia de la doble vía de inserción del escritor en la vida social, pues ambos combinan la perviven-

cia de la institución del mecenazgo y la emergencia del modelo profesional. Bien como secretario de un noble, por los únicos méritos de su prestigio como autor, en el caso de Lope, bien como criado de la corte, al servicio de la pompa de sus celebraciones, en el caso de Calderón, unos y otros mantienen el modelo de corte feudalizante, pero ambos trabajan también para el mercado, con la escritura para el corral o la imprenta y los contratos para las celebraciones del *Corpus*. Lo hacen simultaneando ambas facetas, síntoma claro de la situación de transición entre dos modelos, así como de la consiguiente caracterización del estatuto del escritor en el marco de este proceso de institucionalización, en el que aún persiste el componente clasicista compartido con el academicismo, un componente en el que los elementos de estricta individualidad del creador y de mera popularización de su escritura aún no han sido integrados, sino que se mantienen en los márgenes. El autor sólo podrá tocarlos con la condición de subordinarlos al cultivo digno de las letras, al que mandan los cánones, al que se idealiza en los géneros pertencientes al «estilo sublime», sin faltar en ellos el exigido componente de utilidad, de verdad extraliteraria.

4.3.4. Instancias narrativas

En todos estos procesos paralelos en torno a los distintos niveles y realizaciones de la formación del sujeto la poética va dando respuestas y adaptándose a los cambios conceptuales e ideológicos. Asistimos, así, a los primeros pasos en la construcción del «yo» moderno y su proyección en escritura, determinada por la perspectiva adoptada en función de la propia naturaleza que se autoconcede, de su autorrepresentación y valoración en cuanto escritor, en el camino de la constitución de la moderna noción de autor. Esquematizando el proceso, simplificando sus vaivenes y reduciendo su complejidad, cabría sintetizar esta transformación (que afecta en términos complementarios a autor, narrador y personaje) en una serie de seis categorías, desde el modelo más primitivo, medieval, del letrado a una forma casi moderna de escritor.

La primera categoría hermana al hagiógrafo y al *cronista*, a Berceo y a Ambrosio de Morales, pero también a Ercilla, poeta épico: es la de

quien cuenta lo «realmente» sucedido, la verdad de la historia. Ante ella actúa como mero transmisor, en un mecanismo en el que la retórica está al servicio de la eficacia del mensaje y la perfecta transmisión al receptor, al cual, en paralelo, sólo le queda una actitud de aceptación; lógicamente, los personajes son arquetípicos y el héroe alcanza la categoría de sublime, ante el que se inclina y al que se subordina la labor del «historiador».

En un segundo plano se sitúa el *refundidor* que fija y da forma a un relato previo, a algo que se cuenta, cuyo contenido coincide en gran medida con el de los relatos de la categoría anterior, y que el narrador invoca como argumento de autoridad. El procedimiento es instaurado por Chrétien de Troyes en el *roman* francés y desde él se generaliza en los relatos caballerescos, donde la apelación al manuscrito hallado o a la materia legendaria se erige en *topos* genérico, aunque no tardaría en ser parodiado con intenciones subversivas respecto a dicho modelo discursivo, como aparece ya en la ficcional biografía de Marco Aurelio por fray Antonio de Guevara. En esta perspectiva el autor gana protagonismo en el plano de la forma, en el del artificio retórico, pero sigue encadenado en el plano del contenido a la repetición, a la imitación de los textos recibidos, de los modelos consagrados, hasta el punto de constituir un elemento decisivo en el proceso de codificación genérica. Sigue instalado de lleno en la poética clasicista, además de por esta condición, por seguir manteniendo un criterio de verdad y por situar ésta en la autoridad del texto del pasado, lo que se formaliza en el carácter omnisciente del narrador sin necesidad de justificar, por las razones anteriores, su naturaleza, su posesión plena de la historia narrada y realmente sucedida a personajes que siguen teniendo una dimensión heroica, cantada con estilo elevado.

Un mayor grado de individualidad en la relación con lo narrado se apunta en los casos, frecuentes en las misceláneas humanistas o en las colecciones de novelas cortas del XVII, en que la materia no resulta de patrimonio común, sino del esfuerzo del autor, *recopilador*, por ejemplo, de historias y pasajes curiosos en los textos antiguos —también receptor privilegiado de un relato—, transmitidos para solaz de sus oyentes e, indirectamente, del lector. El componente primero de sorpresa, de maravilla ante un saber arcano, deja paso a un principio de novedad —subrayado, incluso, en la etimología de «novela»—, sobre el que se

asentará el criterio de originalidad, con el que Cervantes construye los cimientos del género. Sin embargo, en este nivel aún queda lejos el principio de invención, siendo la necesidad de sostener, aunque mínimamente, un principio heterónomo de autoridad para lo relatado el síntoma de un persistente estatuto del autor anclado en la dependencia de los modelos, como si la repetición fuera el único principio válido para el desarrollo de la narración y de la escritura en general.

La naturaleza del *narrador testigo* de los hechos resulta muy similar: si bien en un extremo de su ambivalencia remite a estadios anteriores, adelanta, en otra dirección, espacios para el desarrollo de la autonomía del narrador al par que la del escritor. De un lado, se trasparenta la circunstancia antigua del escribano o criado del héroe que levanta acta de sus gestas para situarlas en el merecido ámbito de la fama, manteniéndose la dependencia del criterio de veracidad y la subordinación de las letras a las armas, del escritor al caballero. Del otro lado, en general correspondencia con hechos más curiosos que heroicos, el escritor-narrador desplaza a su propio espacio la autoridad de la verosimilitud, que no puede contrastarse ni con textos anteriores ni con la altura del héroe cuyas gestas se cantan; ni siquiera es necesario invocar una naturaleza específica del hablante o una vinculación con los hechos. Es su palabra la que se pone en juego, llevando el texto, como se formula en la poética novelesca cervantina, a la fronteras de la verosimilitud, del «desatino» o de la «escritura desatada», en la que el lector encontrará más placer que moralidad. En este espacio se sitúa el límite entre dos modelos del texto y del autor y se atisban los rasgos de autonomía que marcan a la literatura y al artista modernos.

La *forma autobiográfica*, que no sólo aparece a mediados del XVI con la carta mensajera de Lázaro, sino también en los relatos de los personajes de *La Diana* (1559) o del *Abencerraje* (1561), por citar dos textos canónicos de la narrativa idealista, entra de lleno en el nuevo espacio al permitir la palabra a un narrador cuestionado, sobre todo cuando en éste no sólo se problematiza su objetividad y su acceso a la verdad completa de la historia, sino también su propia dignidad moral y social. La irrupción es, sin duda, una novedad literaria sustantiva, pero no menos trascendente por consagrar la posibilidad de que el correspondiente papel de escritor pueda ser desempeñado por quienes, sin ser aristócratas o caballeros, no son ni siquiera letrados. Son esos «ingenios

legos» que tienen a Cervantes como emblema y que Juan Carlos Rodríguez ha caracterizado en la incipiente «literatura del pobre», una literatura en la que el dinero, su carencia y persecución, además de un motivo central en la materia argumental, constituye el motor mismo de la escritura, situada ya de lleno en el espacio del mercado [5.4.4]. La aparición de este narrador autobiográfico desde los márgenes de la picaresca arrastra la naturalización de una nueva materia, de un universo temático y unos escenarios novedosos, al tiempo que otorga carta de naturaleza a un nuevo tipo de escritor, y éste puede desprenderse de la máscara que lo identifica con el personaje cuando el género se asienta en el XVII y se hibrida con otros modelos de éxito, como la novela breve o cortesana, cada vez menos cortesana y más urbana.

La gradación culmina cuando el *autor* libera a su narrador de todas las máscaras y demás recursos para autorizar su discurso, cuando presenta éste ante sus lectores una *voz autónoma* sin más justificación que la propia demanda de éstos o el artificio que sostiene el texto y le otorga su capacidad de satisfacer un gusto. Es la gallardía, fruto de la seguridad, con que se presenta Lope en el *Arte nuevo*, al justificar su fórmula únicamente en el grado de aceptación alcanzado entre su público, o, en clave distinta, aquella de que hace gala Góngora al afirmar la escritura de sus poemas mayores y hacerlo precisamente en el valor de su novedad. Es el momento en el que invención deja de ser sólo un calco semántico del sentido latino de *inventio*, esto es, «descubrimiento, encuentro», para dar cabida a una creación que no necesita apoyarse en el repertorio de tópicos, en el catálogo de argumentos proporcionados por la antigüedad y autorizados por los clásicos [5.4.6]. En este proceso el autor se libera también de la dependencia de los modelos anteriores, de los papeles que le venían siendo reconocidos, para abrirse a nuevas parcelas sociales y culturales, como la de la profesionalización, siendo el éxito comercial el factor determinante entre las limitaciones de una escritura por encargo (las obras para el altar o el palacio, los poemas de circunstancias, las formas novelescas promovidas por avistados libreros...) y las posibilidades de una escritura plenamente original, una creatividad de la que ya se ofrecían signos apreciables.

4.3.5. Hacia la autonomía creativa

La tensión entre las dos fuerzas, la de la imitación de los modelos clásicos o, progresivamente, romances y la de la búsqueda de formas y temas nuevos, caracteriza a todas las grandes obras de estos siglos, aquellas que sobresalen sobre un generalizado horizonte —sin que ello suponga un juicio de valor previo sobre su calidad estética o su interés literario— de mimético seguimiento de las normas y cánones establecidos. Es por ello que podemos seguir las huellas de casi todas estas creaciones a partir de las polémicas que suscitaron como reacción: los libros de caballerías, la innovación italianista de Garcilaso y Boscán, su relectura por Herrera, la comedia lopesca, la poética gongorina, la novelística barroca... Cada uno de estos giros en la historia literaria conlleva un cambio en el estatuto del escritor, en la consideración de la naturaleza del autor y de los procesos que rigen su escritura.

En grandes líneas, se modifica la vigencia de la repetición, más o menos consagrada como *imitatio*, a través de una progresiva incorporación del componente expresivo, hasta el pleno dominio de la creación artística, manifestada en primer lugar por la ruptura de las normas vigentes. Un papel determinante le corresponde a la adaptación del petrarquismo, con independencia de que apenas puedan señalarse unos pocos ejemplos de cancioneros petrarquistas en la lírica castellana y de que en ésta no se recojan las propuestas más radicales del cantor de Laura. Tan importante o más que el nuevo espacio poético abierto con la actitud introspectiva, la espiritualización del amor [5.3] y la composición de una serie unitaria (que apunta el trascendental cambio del poema al libro como modelo conceptual), es la radical innovación del autorreconocimiento del poeta en su propia escritura, su identificación vital y social como creador, la afirmación de una autoridad que ya no reside sólo en el legado de los antiguos, sino también en el espacio del sujeto, el «yo» que se tematiza y adquiere pleno protagonismo sintáctico y argumental en la poesía. Al margen de la revitalización del fenómeno imitativo a que el triunfo del petrarquismo da lugar, aparece en el horizonte el valor de la expresividad individual, la manifestación de los sentimientos a través de un alma y una palabra

poética transparentes tras la que se descubre al autor, tal como es leído Garcilaso.

La sanción definitiva vendrá con la superación del pertrarquismo, cuando el creador se desprenda incluso de su propia subjetividad para afirmar una cierta autonomía del texto artístico, otorgándole de paso a la palabra poética un valor intrínseco, con independencia del prestigio otorgado por los modelos o la validez moral de su significado, liberando con la poética cultista el tradicional equilibrio entre la *res* y los *verba*, entre el significado y el significante. Bien es cierto que, como ocurre en el caso extremo de Góngora, esta poética no fue aceptada por una gran parte de sus contemporáneos y fue incomprendida incluso por sus defensores, en una constante mantenida durante toda la vigencia del discurso clasicista. Mucho más estrictamente barrocas que Góngora, otras tendencias contemporáneas aplastaron esta novedad, con una vuelta a un principio de autoridad vinculado a la revitalización del sentido moral de las letras. Más alla de diferencias estilísticas, ésta es la radical oposición que le enfrenta a Quevedo, representante no sólo de la actitud clasicista, de la que no lo apartan sus juegos estilísticos, sino también de la figura tradicional del escritor: vinculado a la nobleza y a la corte, con una sólida formación humanista, didáctico y moralizante, sin concebir otra suerte de personajes que los de carácter arquetípico, a quienes hace objeto de sus sátiras, con una actitud tan conservadora en lo social como en lo estético.

Si la poesía es el territorio privilegiado en el que se manifiesta esta evolución —como la narrativa lo era para la perspectiva del narrador—, no se trata de procesos distintos ni divergentes, sino de la diversidad de manifestaciones con que cada discurso da cuenta de unos mismos cambios. De nuevo Lope de Vega, con su torrencial cultivo de los géneros más diversos, da cuenta de un estado de transición, donde el seguimiento de modelos clásicos, como en sus poemas épicos, no ahoga la emergencia de un yo que no descarta lo estrictamente confesional sin detrimento de su realización social —y económica— como autor de éxito; en él pueden resumirse las actitudes imitativas (en los géneros más clasicistas), las expresivas (en el biografismo del romancero o el ciclo *de senectute*) y las puramente creativas (en la fórmula comédica), pero lo más determinante es la falta de respeto a estas mismas divisiones, la hibridación a que somete las formas y la libertad que abre para el texto: con

diferencias específicas, una línea de continuidad engarza la comedia con la novela cervantina y aun con las *Soledades*, al igual que pueden ponerse en relación las variaciones sobre el modelo épico clásico (las quintillas del *Isidro* o la parodia de *La Gatomaquia*) y el canon petrarquista (con las apócrifas rimas de Burguillos y su clara ironía) con las fusiones de las fábulas burlescas en las que Góngora cifrará la culminación de su poética.

Junto con el creciente peso del mercado y el ocaso de las normas clásicas, la afirmación paulatina de la libertad creativa del autor marcará, en un juego de tensiones, los cambios fundamentales en este período, ofreciendo una de las claves decisivas en la caracterización de cada una de sus obras y de los modelos genéricos en que se articulan.

Referencias bibliográficas

No disponemos para la literatura española de enfoques historiográficos como los desarrollados en Italia para el estudio de sus letras, como la enciclopédica obra coordinada por Asor Rosa [5], con un modelo aplicado también en las letras latinas, en el que se combinan e integran diversos tipos de acercamientos para abarcar todos los aspectos de la comunicación literaria, entre su producción y su consumo, entre los autores y la sociedad a que se dirigen. Ni siquiera ha sido transitado el camino apuntado auroralmente por Rodríguez Moñino [2] acerca del desfase entre escritura y edición. Así, no disponemos de estudios panorámicos sobre la condición autorial entre los siglos XV y XVII, que sólo ha sido abordada en la perspectiva de la historia del libro (*Historia de la edición y de la lectura*) y sin que ello suponga un tratamiento específico de lo tocante a los creadores literarios (Chartier). Es por ello que una visión de conjunto sólo puede construirse, inductivamente, a partir de las informaciones disponibles para los autores concretos.

La base del estudio sobre el lugar del escritor y el estatuto del autor ha de situarse, pues, en el conocimiento de las vidas de quienes cumplieron tales funciones en estos siglos. Aunque las primeras noticias sistematizadas sobre los autores del período proceden del temprano repertorio de Nicolás Antonio, a partir de las investigaciones a que dio lugar el positivismo del siglo XIX, actualizadas por los enfoques y metodologías más recientes, contamos hoy con un amplio catálogo de biografías y documentos que abarcan a los autores más relevantes y a muchos de los escritores que se sitúan en un horizonte menos destacado. De ellas se pueden extraer los datos relativos a los orígenes sociales, formación, trayectoria vital, influencias, ideología, relación entre escritura y medios de vida, etc., con los que es posible recomponer el panorama diacrónico y las variantes que ofrece. Pueden encontrarse biografías completas o aproximaciones de distinto signos a las vidas de Santillana (Pérez Bustamante y, más concretamente, Schiff), Mena (Mª Rosa Lida), Fernando de Rojas (Gilman), Lucas Fernández (Alfredo Hermenegildo), Guevara (Redondo), Alfonso de Valdés (Donald y Lázaro), Juan de Valdés (Nieto), Arias Montano (Reckers), Mal Lara (Sánchez Escribano), Garcilaso (Gallego Morell, Vaquero Serrano y Antonio Prieto), Cetina (López Bueno), Gregorio Silvestre (Marín Ocete), Figueroa (Maurer), Gálvez de Montalvo (Alonso Gamo), Núñez de Reinoso (en la introducción de Teijeiro), Medrano (Dámaso Alonso), Francisco de Medina y Juan de

Arguijo (Vranich), Gil Vicente (Reckert), Pablo de Céspedes (Rubio Lapaz), Cervantes (Canavaggio), Lope de Vega (Lázaro Carreter y, más recientemente, Márquez Villanueva), Góngora (Artigas y Jammes), Quevedo (Jauralde), Barahona de Soto y Pedro Espinosa (Rodríguez Marín), Juan y Francisco de Trillo y Figueroa (Gallego Morell), Juan de Salinas (Bonneville), el conde de Salinas y Bocángel (Dadson), entre otros. Caso distinto es el que ofrecen autores que, generalmente por razones de carácter religioso, contaron con semblanzas tempranas, bien de carácter autobiográfico, como Teresa de Jesús, bien con un aire de hagiografía, como en el caso de Juan de la Cruz.

En este conjunto y en las llamativas ausencias del mismo se aprecia una primera distinción entre los autores que apenas dejaron huella de su vida, hasta el punto de hablarse de una «biografía del silencio», como Calderón y Herrera, y un número creciente de autores en los que se da una proyección de su vida en la obra escrita. Entre éstos la tipología es variada, sobre todo en el terreno de la poesía lírica, donde tiende a percibirse una mayor relación entre sujeto autorial y sujeto lírico. Es el caso de la lectura biografista de la poesía de Garcilaso, representada por Prieto, a partir de la identificación petrarquista del poema como espacio de la propia intimidad; en el otro extremo se situaría la escritura gongorina, refractaria al confesionalismo, pero fuertemente vinculada en muchas de sus realizaciones a la circunstancia, como se registra en los márgenes y anotaciones del manuscrito Chacón, en forma de fechas y referencias a la anécdota que dio lugar a los versos. Fuera de este radio, establecido por dos tipos de convencionalidad, se sitúa la singular figura de Lope de Vega y una escritura concebida en gran medida como espejo de la vida del autor, de sus avatares y los sentimientos que despierta, sobrepasando los límites del tópico o de la conveniencia social. La aportación más reciente en este terreno, la biografía de Quevedo por Jauralde, nos muestra otra faceta de esta relación, a partir, no de la experiencia íntima del autor, sino de su construcción ideológica, esclarecida a partir de los documentos sobre su caracterización socioeconómica, en la que podemos considerar otra forma de relación entre el autor y su texto, una forma de proyección que, más que manifestar, pretende ocultar la realidad del creador en beneficio de la solidez con que expone su ideología social y estética.

En esta última obra es posible percibir, en su combinación de modelos, la encrucijada metodológica de los estudios biográficos, enmarcados, de un lado, entre la consideración positivista de los datos documentales en su estricta literalidad, en una escuela que va de Rodríguez Marín a Gallego Morell, y la lectura interpretativa, que busca la reconstrucción de un perfil que ilumine su producción, aunque sin evitar en ocasiones una cierta tautología; y, del otro lado, entre el enfoque centrado en la singularidad de una personalidad (Cervantes, Lope de Vega...), en sus rasgos más distintivos, y el que busca la inclusión del autor en un grupo genérico, de carácter sociológico, intelectual o racial, como en los estudios de Gilman sobre Fernando de Rojas o de Rubio Lapaz sobre el círculo humanista en el que se inscribe Pablo de Céspedes. Sirva de ejemplo complementario de esta complejidad la ya clásica obra de Robert Jammes sobre Góngora, en la que una estricta revisión de los datos sirve de base a una hermenéutica de carácter sociológico en la que individuo, sociedad y escritura se imbrican en un entramado en el que quedan mejor iluminadas cada una de sus facetas.

En una línea claramente marxista (más concretamente, althusseriana) se sitúan los estudios de Juan Carlos Rodríguez, con la vinculación de literatura, ideología y cambios históricos, en una secuencia en la que ordena la aparición de las «primeras literaturas burguesas» hasta la «sociedad sacralizada». Más concreto y productivo es el enfoque aplicado en su obra posterior, *La literatura del pobre*, donde la relación entre sociología y discurso literario ofrece perspectivas más esclarecedoras, aplicadas con cierto detenimiento a obras relevantes del período. Puede encontrarse en ellos una superación de lecturas historiográficas muy determinadas que, arrancando de Américo Castro, vinculan las supuestas peculiaridades de nuestras letras a la pervivencia del componente judaico y su

soterrada oposición a la ideología dominante, interpretación con continuidad en textos de Gilman, Márquez Villanueva y Rodríguez Puértolas, cuyas debilidades han quedado expuestas en la impugnación de Eugenio Asensio.

La vigencia desde mediados de siglo de los modelos teóricos del idealismo y, más tarde, del formalismo marginó la atención a los aspectos biográficos, como el resto de los enfoques considerados como ajenos al texto mismo, en favor de un supuesto desentrañamiento de su estructura ajeno a los datos constatables, que quedaban relegados a los métodos considerados sociologistas, desestimados con más o menos justicia. Ciertamente, los estudios resultantes no alcanzaron demasiado rigor, quedándose la mayor parte de las ocasiones en aproximaciones parciales, cuando no frustradas; es el caso de la *Historia social de la literatura española*, de Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala o la más reciente *Breve historia feminista de la literatura española* coordinada por esta última investigadora.

Sí se han realizado algunas aproximaciones, entre el positivismo y la sociología, a algunos de los aspectos de la condición socioeconómica de los autores, si bien excesivamente centrados en la situación del mecenazgo, tanto de reyes (Simón Díaz, Bouza, Rovira [1], Sieber) como de nobles (Fernández Madrid o el colectivo *Cultura, poder y mecenazgo*), o en un caso singular como el de Lope de Vega, merecedor de acercamientos sucesivos de Guillermo de Torre y Díez Borque. Para el resto debemos conformarnos con lo apuntado en el panorama de Bouza (1992) o con trasponer los datos procedentes de otro período (Kimmelman), de otra geografía (*L'écrivain*) o de otras artes (Gállego), para obtener una imagen más completa que la proporcionada en la obra de Strozetzki. Elemento fundamental en la caracterización del autor y su posición respecto a la obra es la evolución de la teoría de la imitación, trazada por Quint, García Galiano, Pineda [7] y Darst, respecto a la cual se sitúan los escritores y confrontan su incipiente sentido de innovación.

Esta línea puede serguirse a través de los cambios sociológicos apuntados por Blanco González, los modelos educativos (Cárceles Laborde) y la consiguiente posición del humanismo (Gil), en cuyo curso puede seguirse el paso del modelo cancilleresco vinculado a su auge (Rico) a la aparición de una nuevo horizonte de escritura al compás de su disolución (Ruiz Pérez).

Pero este terreno, que puede resultar determinante para el esclarecimiento de cuestiones de índole poética, formal o temática, carece aún de un estudio sistemático, desde perspectivas actualizadas y se presenta como poco abordado, sobre todo en lo que toca a obras de síntesis, de elucidación del panorama global y sus diferentes facetas en una realidad como la de estos siglos tan llena de matices y transformaciones en los aspectos materiales, sociales, ideológicos y estéticos.

Obras citadas

AA.VV., *Cultura, poder y mecenazgo*, ed. A. Vigo Trasancos, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

AA.VV., *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, ed. Ch.A. Fiorato et J.C. Margolin, Paris: J. Vrin, 1989.

AA.VV., *Historia de la edición y de la lectura en España 14747-1914*, dir. V. Infantes, F. Lopez y J.-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, ed. V. Infantes, Madrid: Visor, 1966.

ASENSIO, Eugenio, *La España imaginada de Américo Castro*, Barcelona: Crítica, 1992.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e Iris M. ZAVALA, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid: Castalia, 1991, 3 vols.

BLANCO GONZÁLEZ, Bernardo, *Del cortesano al discreto. Examen de una «decadencia»*, I, Madrid: Gredos, 1962.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando J., *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid: Síntesis, 1992.

——— *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998.

CÁRCELES LABORDE, Concepción, *Humanismo y educación en España (1450-1650)*, Pamplona: EUNSA, 1993.

CHARTIER, Roger, «Figuras del autor», *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona: Gedisa, 1994, pp. 41-67.

DARST, R., *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid: Orígenes, 1985.

DÍEZ BORQUE, José M.ª, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitudes de un escritor en su vida y ante sus obras», *Segismundo*, VIII, 15-16 (1972), pp. 65-90.

FERNÁNDEZ MADRID, M.ª Teresa, *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara, 1991.

GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada: Diputación Provincial, 1995.

GARCÍA GALIANO, A., *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Reichenberger/ Universidad de Deusto, 1992.

GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Alhambra, 1981.

KIMMELMAN, Burt, *The Poetics of Autorship in the Later Middle Ages. The Emergency of the Modern Literary Persona*, New York: Peter Lang, 1996.

QUINT, David, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven and London: Yale University Press, 1983.

RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza, 1993.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid: Akal, 1974 (reed. 1991).

* ——— *La literatura del pobre*, Granada: Comares, 1994.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern: Peter Lang, 1996.

SIEBER, Harry, «Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad, 1998, I, pp. 97-113.

SIMÓN DÍAZ, José, «Los escritores-criados en la época de los Austrias», *Revista de la Universidad Complutense* (1981), pp. 169-171.

——— «El mecenazgo en la España de los Austrias», en *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, ed. Pierre Aquilon et Henry-Jean Martin, Paris: Promodis, 1988, pp. 112-121.

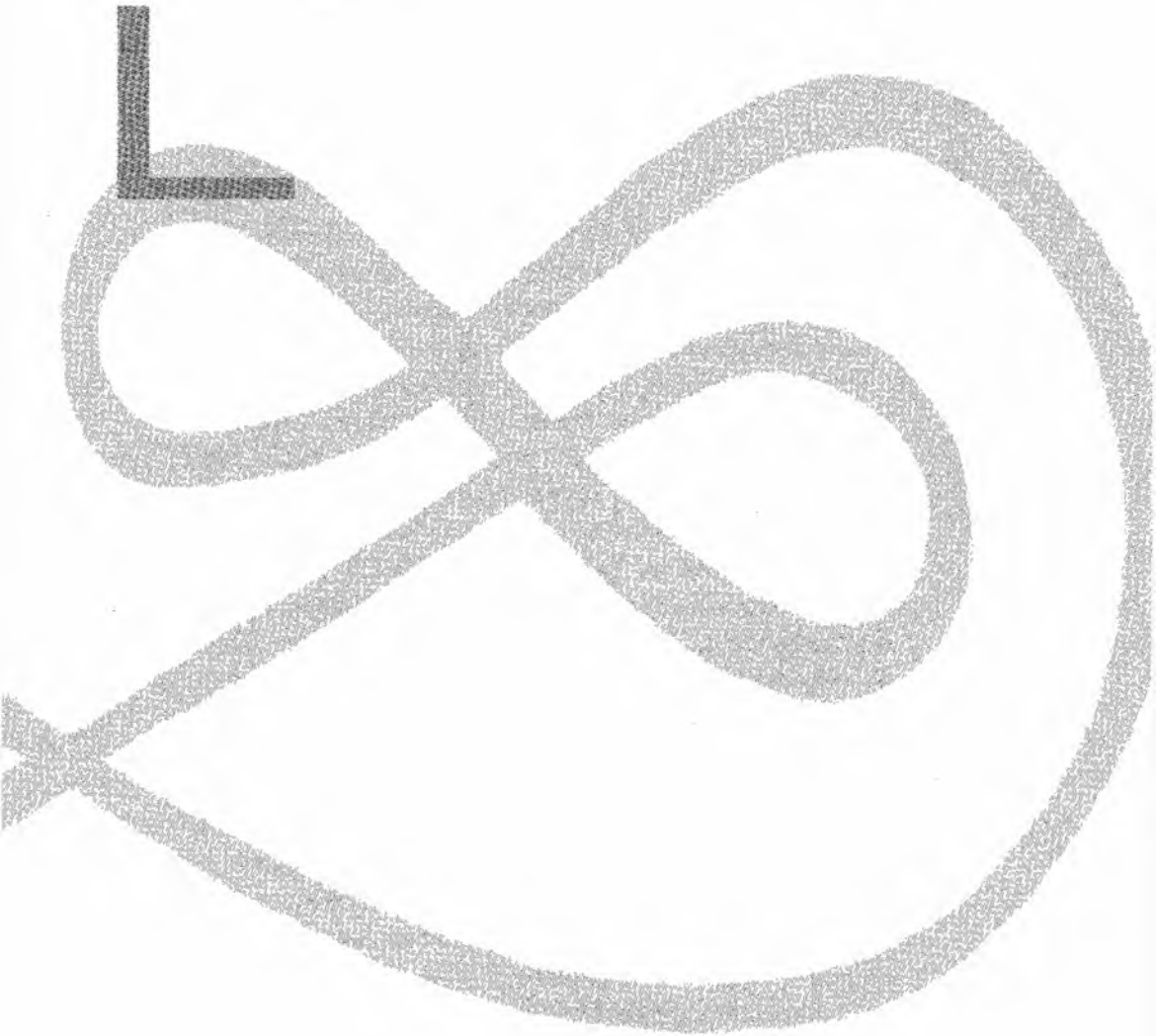
SIMÓN DÍAZ, José, *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, Madrid: CSIC, 1983.

* STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reichenberger, 1997.

TORRE, Guillermo de, «Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIV, 161-162 (1963), pp. 249-264.

ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona: Anthropos, 1997.

5. Universos de referencia



5.1. Mundos y textos: modelos

El mundo de los siglos XV a XVII cambia considerablemente en su realidad material, al ritmo de los descubrimientos geográficos y las innovaciones tecnológicas, por no hablar de las grandes transformaciones ideológicas —sociales, políticas y religiosas— que lo sacuden. Sin embargo, pueden considerarse aún más marcadas las fronteras entre los modelos mentales de aprehensión, conceptualización y reproducción de la realidad, metafísica, natural o artificial, que es el ámbito donde se sitúan la escritura y las letras. A lo largo de dos siglos y medio, la península conoce, más o menos al socaire del resto de Europa, la decadencia y revitalización del sistema escolástico, el desarrollo de los *studia humanitatis,* los aires de la reforma protestante y el vendaval de la contrarreforma católica, el dogmatismo y los sacudimientos de la ciencia nueva, todo ello al compás de vaivenes sociopolíticos y con los consiguientes reflejos en el terreno de la escritura y la lectura, afectadas en todos sus niveles pragmáticos: naturaleza, valoración, temática...

La clave de esta relación se encuentra en la persistencia a lo largo de todo el período, sin perder en ningún momento su posición hegemónica, de dos principios que constituyen la clave de todo el sistema

clasicista y que en su continuidad matizan la imagen de fractura existente en el terreno literario entre la edad media y la moderna. Se trata de nociones estrechamente relacionadas y que atañen a la referencialidad y a la funcionalidad del texto, esto es, a sus relaciones con el mundo y a sus relaciones con el lector. En el primer plano continúa con plena vigencia el principio de veracidad, por el que se juzga la escritura en función de su adecuación a lo asumido como realidad, sin ninguna diferencia específica con los demás tipos de enunciado: como cualquier afirmación, a la literatura se le exige lo mismo que a la historia o a la geografía, ser un reflejo directo de una realidad, y en ello sustenta su autoridad. Desde ella se sostiene el segundo principio, el de la utilidad, por el cual, ajeno a cualquier sentido del ocio o el entretenimiento, el lector debe buscar en los textos, junto a una verdad incuestionable, una enseñanza de la que desprender un beneficio de carácter moral o material. Y en ello no hay discrepancias esenciales entre el didactismo clerical, la poética horaciana y las indicaciones de Trento, como corresponde al hecho sustancial de la continuidad y operatividad de los dos sistemas que, con sus oscilaciones, conforman el sustrato de toda la cultura desde el período medieval: la tradición cristiana y la de la poética clasicista, con una relación que, por encima de aparentes conflictos, se mantiene con lazos cada más estrechos si cabe.

Este entramado da coherencia y continuidad a las letras de este período, pero también las hace sensibles a los avatares en los modos de percibir e interpretar la realidad y, por tanto, de reflejarla y de provocar respuestas ante ella. Es por ello posible percibir una significativa sincronía entre los cambios ideológicos y las inflexiones en el decurso de las letras, susceptibles de identificarse con variaciones epocales o de estilos artísticos. La consolidación del pensamiento humanista a principios del XVI, el peso de las corrientes espirituales reformadoras a mediados de la centuria, el impacto del Concilio de Trento en las décadas finales, la metafísica escolástica de mediados del XVII y su cuestionamiento por los *novatores* del cambio de siglo se corresponden con momentos de renovación en las letras y pueden considerarse desde determinada perspectiva como divisiones entre períodos, como las consagradas con la distinción entre renacimiento, manierismo y barroco, con todas sus parcelaciones y períodos de transición [8.1]. Aunque debemos avanzar en el

establecimiento de criterios de diacronía estrictamente literaria, la específica referencialidad de las letras en estos siglos aconseja tener en cuenta estos cambios en la metafísica y la epistemología, sobre todo en la relaciones distintivas entre el texto y la realidad.

5.1.1. La escolástica medieval

Como clarifica Curtius en un capítulo señero de su obra monumental, el pensamiento analógico de base religiosa deja como herencia, a través de la formalización de la escolástica medieval, la concepción del mundo como un texto, como un conjunto ordenado de signaturas reflejando la escritura de la divinidad, con la que se establece la continuidad de la física a la metafísica. El hombre, en tópico historiado por Francisco Rico, es una imagen del mundo, como el mundo es imagen de Dios, de donde procede todo el sentido de la trascendencia. Una muestra ejemplar de este esquema de pensamiento y de su proyección literaria la encontramos en el siglo XIII en el prólogo de Berceo a los *Milagros de Nuestra Señora*, con sus elementos de reducción del mundo, pensamiento simbólico, estructura alegórica y sentido doctrinal, con la anulación de lo histórico y la afirmación de lo eterno. Merece la pena detenerse en estos elementos, no tanto por lo que pueden representar de contraste iluminador de las características de la modernidad, como por la perdurabilidad de muchos de estos rasgos hasta finales del siglo XVII.

El escenario establecido, más que en su reducción, muestra en su carácter ideal la desatención a la realidad positiva, sustituida por la repetición de los modelos heredados, pues no es la singularidad, sino lo arquetípico lo que interesa de ello, ya que el hombre no debe detener su mirada en este mundo de apariencias, sino trascenderlas para alcanzar tras ella una verdad superior; en cuanto reflejo de ésta, el mundo material se reduce a la repetición de unas sombras, donde la naturaleza, si es que se considera, ofrece la imagen de la tentación, del peligro, del pecado y la corrupción, como puede apreciarse en una gran parte de los textos más allá del siglo XVI, pues ésta no es una división cronológica, sino ideológica.

La estructura de pensamiento resultante es de carácter simbólico, con una fuerte separación convencional entre la signatura y la realidad simbolizada, ya sea ésta la verdad revelada por Dios o la sabiduría construida intelectualmente por medio de los universales aristotélico-tomistas. Desde la lógica de los silogismos, con la correspondiente degradación de la gramática y la retórica, al fuerte componente visual de la cultura medieval, todo refleja esta escala que une los símbolos y la realidad, los relieves de las catedrales y el mundo de los valores eternos.

Desde el punto de vista de la sintaxis narrativa, la lógica articulación de este pensamiento simbólico se proyecta en una estructura alegórica, como exacerbación del esquema metafórico que encadena la poesía lírica con el relato de aventuras, el concepto y el episodio maravilloso, la dificultad del *trovar clus* de la «gaya ciencia» de la poesía provenzal y la prueba que debe superar el caballero enraizado en las leyendas celtas. La cristianización y adaptación de estos elementos marca con el signo de la alegoría no sólo el relato medieval, sino toda la tradición que aún ofrece frutos magníficos con *El Criticón* (1651-1657) de Gracián, tras dejar diferentes huellas en las obras más relevantes del siglo XVII, cuando la contrarreforma actualiza el pensamiento escolástico y el peso de lo doctrinal.

Este último componente se manifiesta en la preocupación por evitar la ambigüedad, recurriendo incluso a la explicitación del significado; de ahí el lugar del «autor» como principio de «autoridad», si bien su función estricta es la de intérprete, transmisor y descodificador del mensaje procedente de la verdadera fuente de verdad y autoridad. Y en ello resulta indistinto que esta fuente se halle en la *Biblia* o en los códices de los grecolatinos. Por ello no resulta problemático torcer el texto de éstos para reducirlos a las dimensiones doctrinales aceptables, ya se trate de los mitos ovidianos o de las «profecías» de Virgilio y Séneca. Todo el juego de la escritura y la lectura se reducirá al de arropar y desvelar un mensaje, darle y quitarle una «fermosa cobertura» a una verdad que no se cuestiona en ningún momento y que da signos de perennidad.

La plasmación perfecta de este complejo edificio conceptual es la glosa, en la que se confirma la perdurabilidad del Texto; respecto a él los demás son textos secundarios, dispuestos a su alrededor como un ropaje formal, por cuyo desvelamiento el lector accede a la verdad profunda de

la fuente, en el centro de la página según la concepción concéntrica del universo y del ser. En coherencia, el proceso de lectura y escritura más elevado (o profundo) es el que abandona la superficialidad de la materia, sometida a la corrupción del tiempo y de la historia, y se encamina al ámbito de la eternidad, identificable con Dios o, en términos humanos, con el destino del alma tras la muerte del cuerpo; la salvación será, pues, el tema y la función esencial para el texto resultante de esta noción, tanto para su producción como para su consumo [5.4.2.].

La coherencia y continuidad del sistema escolástico se sustenta en el sistema de enseñanza, basado en el carácter selectivo, en la repetición de los textos y en la organización de las disciplinas. Las letras permanecen tras la disolución del imperio romano como patrimonio de la iglesia, hasta el punto de identificar clérigo y letrado, los *oratores* del orden feudal. Como en los restantes aspectos de la vida clerical, esta enseñanza se limita inicialmente a los claustros de los conventos y las grandes abadías, sobre todo con las grandes órdenes religiosas de Cluny y el Cister y teniendo el camino de Santiago como vía de difusión, que garantizaba un saber uniforme, cuya tradición se mantenía en los *scriptoria* monacales en los que se copiaban los textos de la antigüedad con los modos anacrónicos de una cultura basada en la inmutabilidad. Estos textos y esta actitud guiaban el aprendizaje, concebido como una repetición de los saberes, progresivamente codificados. La tradición se articula en un sistema con el escolasticismo que, a partir del siglo XII, surge con las nuevas órdenes religiosas, dominicos y franciscanos, que sustituyen la vida conventual por la mendicante y el aislamiento de las abadías por la actividad en las incipientes ciudades. En sus escuelas catedralicias y en sus primerizas universidades adaptan el saber tradicional para un público aún reducido, pero más diversificado, con incorporación del componente laico. Para él se organizan las artes liberales (opuestas a las mecánicas o manuales y, por ello, indignas), divididas en el *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). Frente a las del número, las artes triviales eran las de la palabra y constituían las disciplinas iniciales, que tenían a la lógica como eje, constituyendo la verdadera clave de la escolástica, tanto en el pensamiento lingüístico como en el estrictamente filosófico y aun teológico, que constituía el culmen y sostén de toda ciencia, cuya garantía era la repetición y la inalterabilidad.

5.1.2. La crítica humanista

La base de todo el cambio cultural producido a partir del siglo XIV y origen del llamado renacimiento se sitúa en el cambio de este modo de enseñanza, con la aparición de maestros con una posición nueva en las repúblicas ciudadanas y las cortes italianas. Desligados de las escuelas, con una relación distinta con los textos y, muy en particular, orientados a la enseñanza de un nuevo tipo de alumnos en una sociedad diferente, los impulsores de los *studia humanitatis*, además de extender la formación a un público más amplio e integrarse plenamente en la vida civil, operan dos cambios sustantivos que constituyen la clave del humanismo: la revalorización, frente a las del *quadrivium*, de las disciplinas del lenguaje, como específicamente humanas y civiles, y en ellas el desplazamiento de la lógica dialéctica (el ergotismo escolástico) como eje del sistema, articulado en torno al principio de verdad (con la revelada como culminación), por la primacía de la gramática y la retórica, en las que priman los valores de pureza, elegancia y capacidad de persuasión. A ellas se suma la poética, primero como estudio de los *auctores* y, más tarde, como ejercicio de imitación en el que se desarrollan todas las técnicas adquiridas con la retórica. También esta disciplina modeliza la articulación de los saberes en sustitución del antiguo esquema de las artes liberales: la retórica incluye por igual las palabras y las cosas (*verba* y *res*), tal como aparece en el título de los manuales que pasan de Erasmo a la educación jesuítica: *Copia verborum ac rerum*; y las nuevos asuntos que ocuparán el lugar de las artes del número serán los que atañen al hombre: filosofía natural, historia y filosofía moral.

El humanismo se caracteriza tanto por este interés como por su actitud ante los textos en todos sus aspectos; en primer lugar, se modifica la selección de los mismos, con una revalorización de los autores grecolatinos, al margen de su carácter pagano; en ellos se presta especial atención a sus aspectos formales, poniendo su expresión como modelo de latinidad frente a la degeneración escolástica; por tal razón cobra importancia la dilucidación de los textos verdaderos, limpiándolos de las impurezas de su transmisión mediante la crítica rigurosa; por eso la lectura, progresivamente individualizada, sustituye la palabra del maestro, en la que la glosa deja paso al comentario de orden filológico. El

ideal de extensión de la educación se combina con el desarrollo de una formación aristocrática y selecta, en la que la escuela es sustituida por la academia o incluso el preceptor privado (uno de los *modus vivendi* del humanista), donde la enseñanza adquiere un tono más personalizado, de contacto directo entre maestro y discípulo y de encuentro en el espacio del texto, que se ve sometido así a cambios en sus procesos de lectura, de recepción e interpretación.

El nuevo modelo supone la inversión de muchos de los elementos del sistema anterior. A partir de la importancia concedida al elemento formal del discurso (a través de la gramática y la retórica) se recuperan los ideales de la época clásica, cuyas formas pasan a convertirse en modelo de referencia. Pero, en oposición al anacrónico sentido de contigüidad con que el medieval contempla el mundo grecolatino, el pensamiento humanista se asienta sobre la clara percepción de la distancia cronológica que lo separa de Homero y Virgilio, cuyas obras lee con perspectiva histórica, con la conciencia del tiempo que sitúa al hombre en una dimensión específica. Así el humanismo se desplaza de una estricta cuestión pedagógica a una concepción de la realidad que coloca al hombre en su centro de interés, al tiempo de percibir la precariedad de su lugar en el conjunto del universo.

Posiblemente no haya en nuestras letras ninguna expresión más plena de esta nueva consideración de la naturaleza humana que el *Diálogo de la dignidad del hombre* (entre 1520 y 1530; editado póstumo en 1546). En él Fernán Pérez de Oliva, recogiendo un enciclopédico conjunto de argumentos y motivos que engarzan el pensamiento presocrático con la elaboración última del tema por Pico della Mirandola, se plantea en forma dialéctica la conflictiva naturaleza del hombre; no se trata únicamente de una cuestión formal: el diálogo, una de las formas más características de la nueva edad, manifiesta la contraposición de dos perspectivas aparentemente irreconciliables. De un lado, la que, en línea con el pensamiento tradicional, subraya las limitaciones del hombre, su miseria y desvalimiento, que lo colocan en lo más bajo de la escala del ser; del otro, la visión enaltecedora de quien puede elevarse hasta las cotas más sublimes, apoyándose en su semejanza con Dios y en las potencialidades de que ha sido dotado. De hecho, la resolución de la aparente contradicción se encuentra en la síntesis conciliadora identificada con la libertad del hombre: por ella puede rebajarse a la anima-

lidad más degradada o ascender a las cimas de la espiritualidad y la perfección.

Mediante este ensanchamiento conceptual, donde no se excluye en absoluto el componente religioso —aunque alejado del dogmatismo escolástico—, la naturaleza humana se convierte en el espacio de la reflexión filosófica y de la expresión artística, desplazando los componentes didácticos al ámbito de la convivencia social, hasta apuntar unos valores cercanos ya al campo de la estética. Las dimensiones filosófica y social del ser humano, su libertad y su capacidad de creación, se plasman en dos facetas esenciales, sistemáticamente subrayadas y exaltadas en las letras del período: la de *homo faber* y la de *homo loquax*, el hombre como artífice y como poseedor de la palabra. Si en algún punto se conciertan ambos aspectos es justamente en el texto, ese espacio, entre material y espiritual, en el que la palabra se hace objeto, se construye y se fija en soportes cada vez más depurados por la técnica y aptos para facilitar la comunicación. La imprenta culmina este proceso, pero cada uno de sus eslabones muestra toda su importancia: la invención del alfabeto, las primitivas técnicas de escritura, los avances del papiro, el pergamino y el papel, el paso del rollo al códice, la extensión de la alfabetización... La nueva conciencia supone un desplazamiento de la noción medieval y religiosa de la «Palabra», como *logos* inmaterial, intangible y eterno, hasta la «escritura», como proceso que se realiza en el tiempo y en la historia. Así, la glosa es sustituida por la crítica textual: ante el texto de la antigüedad el humanista no se limita a parafrasearlo y a interpretarlo anacrónicamente, sino que lo somete a análisis, poniendo en duda, incluso, su autenticidad, cotejándolo con otros testimonios y con los conocimientos de su época, para depurarlo, corregir las deturpaciones introducidas por el paso de los siglos y restaurar el original, es decir, hacer renacer los textos.

La misma actitud se manifiesta ante la naturaleza y ante todas las realizaciones del hombre. Sin olvidar la trascendencia, el humanismo recupera el mundo de lo contingente, de lo que rodea al individuo, al escritor y al lector. Es el redescubrimiento de la naturaleza en todos sus aspectos: los nuevos espacios abiertos por las navegaciones y los avances en la astronomía, pero también la revalorización en los cauces neoplatónicos del valor de lo natural, de su fuerza demiúrgica y su perfección; de ahí la atención prestada al entorno en las artes plásticas y en los

textos, la mirada atenta a una naturaleza ya no concebida como un conjunto de signaturas simbólicas de valor universal, sino como una realidad concreta, como un paisaje que comienza a individualizarse, como los rostros de los retratos; pero también en esta perspectiva filosófica se hallan las raíces de la revalorización de lo sencillo, de lo espontáneo, de lo llano, convertido en rasgo distintivo de la nueva sociedad y de sus manifestaciones artísticas.

En el plano de la lengua asistimos a la revalorización de las lenguas vulgares, de las expresiones idiomáticas de cada comunidad; en el plano artístico, la clave será la búsqueda de la armonía propia de la naturaleza, con su mutabilidad, pero también la construcción de un arte menos elitista, asequible a capas más amplias de la sociedad, a cuya altura se pone el creador sin renunciar a sus más elevadas aspiraciones; en el orden concreto de las letras, el resultado es la sustitución de la enrevesada lógica de los silogismos y su correspondiente sintaxis oscura por el ideal de llaneza, de naturalidad, de transparencia, donde la retórica es un instrumento para garantizar la eficacia de un discurso que adquiere su medida más alta cuando se hace menos visible, para transparentar así el mensaje y el individuo que le da origen.

El mundo y el hombre se convierten, pues, en los nuevos temas, con el despliegue de sus argumentos característicos: el entorno natural, la dignidad humana, sus modelos sociales, el amor, la lengua vulgar y su perfección estilística, pero también el proceso de elevación del hombre, de su alma y de su dimensión social, manifiestos en el auge de los temas educativos, la aventura caballeresca, el proceso amoroso y el camino de perfección espiritual, los grandes asuntos de la prosa didáctica, la narrativa y la prosa histórica, la lírica y la literatura espiritual en la primera mitad del siglo XVI y en las pervivencias subsiguientes.

La conquista del presente adquiere en algunos sectores del humanismo una voluntad de construcción del futuro y con carácter general supone reformular las relaciones con el pasado, singularmente respecto a su ideal de perfección. Aunque ello no supone una ruptura radical con la concepción de la historia vigente en los siglos anteriores, sí se produce un cambio de discurso y una inversión de los valores, en torno a la polaridad «antiguos/modernos». De nuevo un diálogo humanista nos ofrece una imagen emblemática de la cuestión; la *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente* (1539) de Cristóbal de Villalón representa el

enfrentamiento entre dos concepciones, dejando lo más importante en el espacio de la indeterminación, de la no formulada síntesis de la dialéctica establecida: en la confrontación entre el modelo clásico y el contemporáneo lo significativo es la omisión del período intermedio, lo que empieza a percibirse y expresarse como un paréntesis de oscuridad, como unos siglos medios, en que la humanidad se eclipsó a la espera de su renacimiento en el presente. Sobre este planteamiento se establece la relación con la antigüedad, en una tensión entre sentimiento de distancia y deseo de salvarla, entre voluntad de imitación y conciencia de la diferencia. El resultado es que los *auctores* pueden ponerse como modelos, pero ya no sentirse como contemporáneos; que su palabra es fuente de autoridad y objeto de imitación, pero sin satisfacer plenamente todas las aspiraciones, por lo que pronto aparecerá la emulación y la voluntad de superación. Esta actitud, imposible para la mentalidad escolástica, supone en el humanismo una conciencia escindida, una tensión, una polaridad entre pasado y presente, entre continuidad y cambio, entre naturaleza y creación humana, entre imitación y artificio. El mundo se hace más ancho, pero también más conflictivo, y en él se incluye también el espacio del texto, un espacio que va ganando lenta y progresivamente autonomía, para dejar de ser un mero reflejo del mundo y convertirse en un mundo particular, en un nuevo componente de la realidad que rodea al hombre y que, como el texto, puede leerse e interpretarse, pero también escribirse y transformarse. Nada está fijado definitivamente; tampoco los hombres, que pueden actualizar sus potencialidades o anquilosarse, elevarse o degradarse. La doctrina es válida por igual para el universo social, sacudido por una incipiente permeabilidad frente a la rigidez estamental del medievo, y para el universo literario, en el que los arquetipos van cediendo progresivamente espacio a los personajes dinámicos, en muchas ocasiones (Celestina, Lázaro, Quijano...) como resultado de su deseo de no contentarse con el lugar concedido por la sociedad en virtud de su nacimiento, por luchar contra este determinismo, de la misma manera que los autores sentirán la tensión entre la seguridad del seguimiento de los modelos y el vértigo de la apertura de nuevos territorios para la escritura [5.4.4].

5.1.3. La espiritualidad renovada

Los caminos adoptados por la espiritualidad del siglo XVI antes de la contrarreforma católica tienen mucho que ver con la superación del dogmatismo escolástico medieval y la búsqueda de nuevas vías, más íntimas e individuales, en la relación del hombre con la trascendencia y la divinidad. Esta actitud emparenta a corrientes en apariencia contradictorias, como la del intelectualista humanismo cristiano y la del misticismo intuitivo y afectivo, el erasmismo analizado por Bataillon y las «corrientes espirituales afines» que destacara Eugenio Asensio.

La *devotio moderna* se manifiesta con plenitud en el XV, siendo una de las raíces de la mística española, pero la reforma se extiende por la Europa del XVI a partir del enfrentamiento de Lutero con el Papado, sus doctrinas y su liturgia, y las sucesivas iglesias protestantes, generalmente de carácter nacional (como el anglicanismo) y aun local (como el calvinismo de Ginebra). Los rasgos de la reforma religiosa tienen mucho en común con los considerados característicos del renacimiento. Una de sus bases es la reivindicación de la lengua vulgar como cauce de la religiosidad y hasta de la palabra divina, como se manifiesta en las traducciones de la *Biblia*. Ello supone una nueva modalidad de acceso a los textos, basada en la lectura directa, sin mediadores ni doctrinas, dando origen a la libertad concedida a la interpretación como actitud personal y subjetiva. Se manifiesta en ello otro de los rasgos de individualidad, la cual se expresa en todas las formas de rechazo a la autoridad, no sólo del papado y su sentido universal de la iglesia, sino también de la doctrina escolástica, siendo una de sus traducciones el radical rechazo al pasado medieval y una actitud más abierta al mundo del presente y al desarrollo del futuro. Es éste otro de los vínculos de la reforma con la vida civil, manifiesta en la arquitectura de los templos y en la sustitución de la liturgia latina por la lectura y la predicación, sustentadas en la inserción del clérigo en la vida comunitaria lejos de las restricciones del monacato y aun del celibato. La sustitución del sentido jerárquico de la iglesia al modo feudal por el concepto de comunidad sintetiza todos los movimientos espirituales, pero también la proyección del individualismo y de la vida civil.

En la península la reforma no supuso una ruptura completa con la ortodoxia católica, pero sí se manifestó en diferentes formas de reno-

vación, lindantes a veces con una heterodoxia más o menos condenada. La primera expresión sistemática de esta actitud tiene lugar con la peculiar recepción de las ideas de Erasmo, que llegan a convertirse en doctrina oficial, perviviendo de forma soterrada en el segundo tercio del XVI tras el rechazo de la iglesia. La reforma espiritual del agustino exclaustrado e itinerante por toda Europa se basa en la aplicación de los principios filológicos a los textos bíblicos, a los que pretende depurar de todas sus imperfecciones y malas traducciones, para basar en ellos, en su lectura directa, una religiosidad sin ornamentos exteriores, sin doctrinas impuestas y en comunicación con la divinidad que se halla en el alma de cada individuo. Sin romper formalmente con la iglesia y el papado, estas posiciones recogen lo más atractivo de la reforma protestante, por lo que atrajeron a los sectores más dinámicos y avanzados del catolicismo castellano, junto con sus derivaciones de crítica política y social y, en particular, su adopción y adaptación de formas clásicas de la sátira, lo que le da una especial proyección en el ámbito literario.

Si Erasmo representa una forma de teología escrituraria, frente al escolasticismo de la teología tradicional, mantiene un componente intelectual y estrictamente humanista, que desaparece por completo en la vivencia mística, coincidente en la idea de reforma y en la experiencia individual, pero radicalmente separada por otros aspectos, del que no era el menos importante la separación de los textos (incluida la *Biblia*, inaccesible para los iletrados) y la decidida inclinación por la lengua vulgar, como corresponde a una forma también inculta (la «docta ignorancia») de vivencia religiosa. El misticismo supone la apelación extrema a la experiencia individual y antiautoritaria, recogida en la apelación a lo inefable y la expresión teñida de irracionalidad o, en los casos más convencionales, sustentada en la alegoría como forma de comunicación simbólica y no intelectual. De modo semejante, la reforma de las órdenes religiosas, con el ejemplo del carmelo descalzo teresiano, se manifiesta como un intento de conciliar vida individual y proyección comunitaria, de renovación sin ruptura completa con la ortodoxia.

Si bien el erasmismo y la mística fueron las dos expresiones más consolidadas y sistemáticas de la renovación espiritual en la España de los dos primeros tercios del XVI, no faltaron, además de otras actitudes menos canónicas de reforma, algunos brotes y episodios de protestantismo, pero no tuvieron arraigo significativo, entre otras razones por la

represión ejercida sobre ellos. Más que la Inquisición, actuante con mucha anterioridad a estos episodios y cumpliendo más un papel instrumental que de motor, resultó determinante la vinculación de política y religión asentada por los Reyes Católicos y culminante con la mentalidad imperial. Como heredero de Roma a través de una idea netamente medieval el imperio, heredado por Carlos V y adobado con tintes mesiánicos, se opone a toda disidencia en forma de individualismos o nacionalismos, al tiempo que vincula sus destinos a los del Papado, el otro legado romano. Así lo entendieron también sus enemigos, que vincularon protesta religiosa y enfrentamiento político, lo que acentuó la reacción oficial en contra de cualquier desviación que supusiera un peligro paralelo para la ortodoxia religiosa y para la estabilidad del trono. El Concilio de Trento, promovido por el emperador y origen de la contrarreforma, es otra de las expresiones de esta voluntad universalista que une a la iglesia católica y al ideal de imperio.

Resumiendo y sin avanzar más en el deslinde de las sutiles fronteras entre ortodoxia católica, espiritualismo reformista y protestantismo, la nueva religiosidad se articuló, como el humanismo renacentista, en una recuperación de los textos más directos de la palabra de Dios y en la vivencia individual de la lectura y la intimidad de la experiencia, siendo su resultado literario, en prosa o en verso, la muestra más cumplida de los ideales estilísticos del siglo XVI. En cuanto a la temática, se aprecian conexiones entre la literatura profana y la espiritual, con los componentes invariables del argumento amoroso y la estructura narrativa del viaje. Al retraerse en la intimidad del alma, en la experiencia interior, el escritor espiritual encuentra una profunda identificación con la introspección amorosa del petrarquismo, al «pararse a contemplar su estado», como pone de manifiesto la facilidad con que San Juan de la Cruz funde ambas perspectivas, junto con las procedentes de otras tradiciones, en la plasmación lírica de una experiencia amorosa, sin unos límites precisos entre la dimensión humana y la divina. Como en las otras composiciones mayores, las *Canciones entre el alma y el esposo* toman como motivo y estructura un viaje; en su simbología se dan la mano lo caballeresco y lo pastoril (las dos grandes materias de la literatura profana del momento), para engarzar aventuras, ínsulas extrañas, selvas, mares, fronteras, encuentros y peripecias. En ello coincide con toda una serie de obras de caballería espiritual y pastores a lo divino, que se

mantendrán incluso en las primeras décadas del XVII, confirmando lo que en las letras sagradas y profanas hay de descubrimiento de los espacios anímicos, del «castillo interior» en palabras de Teresa de Jesús, y ratificando la formulación de esta experiencia en los términos proporcionados por una tradición medieval. Lo distintivo de una y otra época es la significación de los elementos mantenidos, la distancia entre el caballero del cantar de gesta o la crónica, el de los primeros libros de caballerías, el de las alegorías espirituales y, finalmente, el de la relectura cervantina.

Sin duda un freno a esta trayectoria lo establecen las tendencias contrarreformistas de la segunda mitad del siglo XVI con sus distintas manifestaciones. Desde mediados del siglo XVI y coincidiendo con el reinado de Felipe II, se suceden una serie de hechos y disposiciones que marcan la nueva orientación: el Concilio de Trento dictamina la función didáctica del arte y su subordinación a los principios de la salvación; Felipe II convierte estos decretos en leyes del reino, al tiempo que cierra las fronteras al comercio de libros y a la circulación de maestros y estudiantes; en 1558 promulga la pragmática que establece el control sobre la imprenta, estableciendo los mecanismos de aprobaciones y licencias, administrativas y eclesiásticas, que garantizan el sometimiento del pensamiento y las letras a los principios establecidos; un año más tarde aparece el primero de los *Índices de libros prohibidos*, el del inquisidor Valdés, cuyo impacto sobre los textos profanos fue menos directo (apenas doce textos de esta naturaleza son incluidos en el catálogo de interdictos) que difuso, al establecer para creadores y lectores la conciencia de que existían fronteras insalvables entre lo prohibido y lo autorizado, entre la verdad y la mentira, entre la utilidad y lo pernicioso, en una suerte de maniqueísmo suspicaz ante subjetivismos y experiencias interiores, tanto en el plano espiritual como en el de la ficción literaria [3.3.2].

La nueva corriente supone la exacerbación de los principios de verdad y utilidad, desde los que se cuestionan no sólo los textos peligrosos y tentadores, sino también aquellos que, sencillamente, se limitan a entretener un ocio que, de otra manera, podría dedicarse a la práctica de devociones o a las lecturas piadosas. Del cuestionamiento a la condenación y el anatema, siguiendo el camino de los índices inquisitoriales, sólo hay un pequeño paso, estableciéndose una verdadera pugna

entre estas fuerzas y las del mercado por imponer unos criterios en principio irreconciliables, pero en ocasiones coincidentes, apuntándose los rasgos de la cultura del barroco: urbana, masiva, dirigida y conservadora. Siguiendo los designios de Trento y aprovechando los cauces de comunicación facilitados por los avances tecnológicos, las últimas décadas del XVI ven el inicio de un arte de propaganda, por igual en las manifestaciones plásticas y en las letras. Como en aquéllas, los textos buscan conmover al receptor según el principio de la retórica, que se convierte en el eje de la escritura del momento, con una estricta codificación de los recursos formales y la materia temática, en imbricación con las formalizaciones genéricas contemporáneas, pues el arte tridentino busca el receptor más amplio posible, para ejercer su función directora, orientadora de gustos y conciencias, reduciendo el espacio de la novedad.

En síntesis, y como se apuntó, la contrarreforma supone la imposición de una mentalidad de carácter organicista, fruto de la alianza de imperio y papado, de absolutismo monárquico y religioso, expresada en sus ideales universalistas, en su recuperación del principio de la autoridad, en la minusvaloración de la individualidad, en la sacralidad de los textos, en su dimensión contenidista y trascendente frente a la superficialidad de la apariencia, en el sentido de la moralidad y, consecuentemente, del sentido utilitario de todo discurso. Todos estos aspectos tienen una repercusión directa en el desarrollo de las letras a partir del último cuarto del XVI, sobre todo con la intervención de dos instrumentos decisivos en la extensión de las ideas contrarreformistas: de un lado, la fundación de la Compañía de Jesús, con su actitud militante y su especial incidencia en la educación, a la que trasladan desde su posición hegemónica todos estos valores, asumidos y desarrollados por la nueva clase letrada; y, de otro, el auge de la liturgia, con su extensión a todos los ámbitos de la vida y la cultura de los elementos ceremoniales y de la teatralidad, con sus dimensiones de espectacularidad, efectos retóricos de persuasión y relaciones entre apariencia formal y contenido trascendente.

5.1.4. Culminación y quiebra del organicismo

La acentuación contrarreformista de los componentes escolástico y cristiano recupera una visión del mundo como unidad orgánica, en la que todos los elementos se encuentran vinculados y sometidos a unas mismas leyes, sin espacio para la individualidad ni la subjetividad, en un integrismo que une concepción metafísica y estructura social, imagen de la trascendencia y orden feudal, ambos con el sentido del vínculo como elemento de comunidad, adaptado a la nueva mentalidad de la monarquía absoluta del barroco.

Ya a finales del XVI se produce la fusión entre los avances de la cultura humanista y la recuperación de elementos de raíz medieval, singularmente en lo referente a la temática de la salvación y el sentido doctrinal de las letras, una fusión que le da el perfil singular a la cultura hispana y que marca su separación del resto de Europa ya en el siglo XVII. Sus elementos, según lo apuntado por Maravall, reciben el impulso de Trento y, a diferencia de la superficial imagen de un exceso de ornamentación sin sentido, conforman un sistema marcado por la eficacia retórica, la claridad del mensaje —sin prejuicio de las concesiones al deslumbramiento como medio de atraer a los receptores— y una orientación a los sectores más amplios, rasgos apreciables después en el teatro lopesco, en las obras de Quevedo (salvo en las de más claro componente humanista, religioso o político) o en el didactismo de Gracián, por debajo de su más aparentes que reales diferencias estilísticas, pues éstas no encubren la coincidencia esencial en una consideración de la escritura como una traducción más o menos alegórica de una verdad —personal, ideológica o trascendente— ajena al texto, superior a él y rectora de sus mecanismos expresivos.

En la misma cronología de esta noción del texto como signo de una realidad extraartística, pero en clara oposición a la misma, se desarrollan las actitudes cultas y académicas. Superando los rasgos de didactismo, sencillez e intimidad expresiva del patrón humanista, se sitúan al margen de las letras contrarreformistas y sus paralelas intenciones de moralidad, eficacia retórica y sentimentalidad, profundizando, por el contrario, en unos ideales de raíz estética, liberados por igual de los

condicionantes del mercado y de las presiones de la ideología. Sin entrar en las peculiaridades de la situación española, una serie de autores del último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del siguiente, conectando con actitudes equivalentes en el resto de los países europeos, desarrollan una práctica artística marcada por el refinamiento, la vinculación a círculos cerrados, el desdén por la comunicación y, sobre todo, la negativa a la mercantilización de sus obras; la consecuencia en el plano de las formas es una suerte de retorcimiento o amaneramiento de los modelos heredados, a base de complicados artificios, en los que pesa por igual el ingenio y la técnica del autor y su voluntad de rehuir expresamente la semejanza con la naturaleza; en definitiva, para construir un mundo autónomo, de rasgos artísticos. Es el núcleo de lo que viene denominándose como «manierismo» y que, más que como un período cronológico delimitado, cabe caracterizar como una práctica peculiar de determinados círculos artísticos desarrollada con independencia de determinismos geográficos, pero con una especial incidencia en los entornos aristocráticos de la periferia andaluza, alejada ya de la dinámica política y económica de la corte.

Es el momento en el que la mayor parte de los pintores se sostiene por los encargos eclesiásticos y dedicados a una temática devota, mientras los más avanzados reivindican su derecho a la consideración de artistas liberales. Además de sus pretensiones estrictamente sociales y económicas por salir de la condición de pecheros y tributarios por su práctica, late en ellos una consideración de la dignidad de su arte, equiparable a la de las artes tuteladas por las musas del Parnaso, que apoyan en una extensa literatura de carácter histórico y jurídico. Muchos de estos pintores compatibilizaban esta práctica con la de la poesía, sobre todo en ciertos círculos del entorno aristocrático, y es en estas dos artes donde se manifiesta con mayor evidencia la nueva actitud, orientada a temáticas desprendidas de la utilidad inmediata y proclives al tratamiento elaborado, en el que brillan la dificultad docta y la complejidad formal. El debate habría de mantenerse abierto y vivo hasta más allá de mediados de siglo, con episodios tan expresos y significativos como el que encadena a lo largo de varias décadas los títulos de una serie de obras en las que se formulan los ideales en conflicto: *Para todos* (1633), de Juan Pérez de Montalbán, *Para algunos* (1640), de Matías de los Reyes, y *Para sí* (1661), de Juan Fernández y Peralta, textos en los que los rasgos

estilísticos, los temas y los valores pragmáticos se corresponden con exactitud a los expresivos y contradictorios títulos.

El discurso pronunciado en 1607 por Lope de Vega en la Academia de Madrid representa el momento emblemático del enfrentamiento entre las posiciones del academicismo manierista y docto y una actitud que apunta al barroco a través del éxito masivo del teatro. Los académicos, alimentados por la preceptiva neoaristotélica italiana en la que se está fraguando la teoría culta de la comedia, a partir de la elaboración de los modelos clásicos, pretenden poner en un brete la nueva fórmula, carente de reglas y principios. La ironía lopesca se despliega en el texto a partir del oxímoron de su propio título, con la contraposición de los principios eternos del «arte» con el carácter de «novedad», para situar su práctica en una coordenada precisa, «en este tiempo», como síntoma del cambio y de la crisis en el modelo. El mismo Lope que sigue las reglas canónicas en sus poemas épicos, y que introduce en éstos y en sus novelas de corte bizantino o pastoril la dominante temática religiosa, no tiene empacho en asumir las normas del mercado y en proclamar la licitud de una fórmula basada en la aceptación popular, con el consiguiente cambio de actitudes formales y de temática. El teatro se llena así de argumentos novelescos, que contaminan incluso la materia histórica y religiosa, para otorgarle un tratamiento similar al desarrollado por el género narrativo emergente, con sus rasgos en el tratamiento de personajes y argumentos de acuerdo con el gusto del nuevo público urbano.

La clásica materia mitológica, dominante en la escritura culta de finales del XVI, deja paso con los nuevos géneros a la realidad de la ciudad. Los antiguos escenarios en la naturaleza, son sustituidos por casas, calles y plazas, en las que, lógicamente, ya no se desenvuelven caballeros andantes, pastores, peregrinos y moros, sino representantes del patriciado urbano, galanes «de capa y espada», que recodifican sus comportamientos sociales y amorosos, lo mismo que su lenguaje, al hilo de los tiempos. El exotismo apenas mantiene un espacio simbólico en los restos de la sátira lucianesca, en manos de Quevedo y los Argensola, o en las formas alegóricas representadas por *El Criticón* (1651-1657); incluso un relato en el que estas formas se hibridan, *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, sitúa ya su componente fantástico en una geografía y un tiempo reconocibles e inmediatos, los de la España del presente, apenas entrevista en la narrativa del siglo anterior.

En el *Quijote* un autor especialmente sensible a unos cambios estéticos que lo dejaban fuera del mercado narró la épica de este conflicto, entre unos ideales periclitados y el empecinamiento de una realidad, sólo resoluble en un heroico ejercicio de la voluntad, para llegar, a través del pacto baciyélmico, a la trágica renuncia del individuo. Convertido ahora en el instrumento de medida de la realidad, ya no puede explicarla por el viejo edificio metafísico de la escolástica, en tanto la percibe insuficiente en su inmediatez más chata. A partir de la afirmación humanista, se apunta el giro copernicano de Descartes y su apelación a la razón pensante del sujeto como molde del mundo objetivo. Es el tiempo de los avances científicos que cuestionan el universo heredado y diluyen la objetividad de la realidad hasta llegar a ponerla en cuestión. El siglo XVII español dará las dos respuestas más extremas a esta crisis: la de la trascendencia metafísica, que devuelve al mundo el sentido medieval de la sombra de la divinidad, representada en los autos sacramentales y en la pintura de la *vanitas*, y la de la afirmación del juego de la ficción, que surge plenamente armado en la pluma de Cervantes y en los pinceles de Velázquez. La escasez de motivos religiosos, la atención a la realidad, con el retrato y, al tiempo, los juegos con las irisaciones de la luz y de los sueños, la reelaboración de la materia recibida —ya sean caballeros, pastores o dioses mitológicos— y la adaptación de la práctica artística a unos cauces distintos a los del encargo tradicional, son ejemplos significativos de una nueva actitud, común al pintor y al novelista. Sin embargo, la altura de sus realizaciones no es equiparable a su grado de representatividad. Sin llegar a imponerse, estas posiciones conviven a lo largo de la primera mitad del siglo XVII con la actitud postridentina estrictamente barroca y con un sostenido academicismo, oscilante entre el clasicismo y la mera imitación de fórmulas de éxito, al tiempo que persisten restos de los planteamientos humanistas y aun recuperaciones medievalizantes. En ellas, entre polémicas y debates, se perfila una incipiente actitud de desarraigo y singularidad del artista, el cual comienza a percibir con melancolía la distancia que le separa de su entorno social, dando como resultado, según ejemplifica la obra gongorina, una tendencia a separarse de los gustos comunes y a expresarse en formas bizarras y monstruosas, en apariencia carentes de significado, encarnadas paradigmáticamente en los personajes y el estilo del

Polifemo y las *Soledades*. Todos los episodios que le siguieron, desde la confrontación al intento de consagrarlo como clásico por la vía de los comentarios, sirven para constatar la distancia que separaba al creador de su entorno y marcar la diferencia entre las grandes realizaciones y el horizonte sobre el que se elevaban.

5.2. Veracidad y utilidad

En todas las etapas de la diacronía áurea y en todos sus sistemas conceptuales hay un elemento común para la práctica literaria, y es la convicción en su referencialidad esencial, es decir, la asunción de que todo texto es un signo que alude a una realidad. Por ello lo sustancial en el texto es su significado, y la forma es un elemento ancilar, un vehículo para facilitar la eficacia del mensaje o, por el contrario, un obstáculo inevitable que el autor debe sortear del mejor modo posible, para no restar funcionalidad a su doctrina. Desde la noción medieval de «fermosa cobertura» a la metáfora de la almendra y la cáscara retomada en las primeras escaramuzas de la polémica gongorina —en la que uno de los argumentos más apodícticos, el de Cascales, condenaba esta poesía por «inútil»—, todos los textos se ven sometidos a este rasero por autores, censores y, quizá en menor medida, lectores. Con él se juzga la validez de una obra antes de que acabe imponiéndose el placer meramente fruitivo de la lectura literaria. Este oscuro sentimiento, para inquietud de los moralistas, comienza a cuajar en torno a la comedia del corral y la novelística del barroco. Los matices no responden a variantes de época; en todo caso, de género y de círculo de creación y consumo. En los mismos

años en que Lope triunfa en el corral y Castillo Solórzano entre los lectores de novelas, llega a su apogeo en España la literatura emblemática, que sobrepasa los límites de los volúmenes del género para impregnar las más dispares manifestaciones literarias y sociales, del *Guzmán de Alfarache* de Alemán a las arquitecturas efímeras en las fiestas ciudadanas, de la pintura conceptista al teatro de Calderón.

La arquitectura conceptual del emblema, con una imagen o cuerpo, un lema o síntesis alusiva y una explicación, generalmente en prosa, o alma, donde se desvela el misterio encerrado, reproduce el modelo epistemológico vigente y la correspondiente función de la literatura, que encierra un mensaje, convenientemente ilustrado con una forma; en su trasfondo se encuentra una doctrina que es necesario desvelar mediante la explicación, esto es, mediante el despliegue de las materias que, como las fuentes de autoridad, se encierran en el texto. Del mismo modo que en las demás manifestaciones literarias de estos siglos, en los emblemas el ingenio no se muestra en la inexistente novedad de los conceptos expresados —circunscritos siempre a una esfera semántico-pragmática muy delimitada, la de la prudencia—, sino en habilidad para reproducir el doble movimiento de síntesis u ocultación y de explicación o desvelamiento, en el que siempre se exige la figura de un receptor —expreso, como en la obra de Saavedra Fajardo, o implícito— como complemento en el proceso didáctico-moral del emblema. Con las variantes superficiales de las fuentes de autoridad, el mayor o menor grado de religiosidad y el lugar concedido al ingenio, el esquema resulta invariante en el género desde Alciato al último de los cultivadores del barroco español, al igual que se mantuvo una línea de continuidad, del humanismo al moralismo del XVII, en la consideración de la «literatura» como un utilitario mecanismo de enseñanza y adoctrinamiento, justificable sólo por la utilidad de sus contenidos.

No deja de resultar significativo que, entre otros tópicos de dudosa base real, las protestas de moralidad y del sentido utilitario de las supuestas enseñanzas recogidas en sus páginas sean una constante en las grandes obras del período, justamente aquellas que sentimos como más modernas e incluimos con sólidos argumentos en el canon de la verdadera literatura. En *Celestina, Lazarillo* y *Quijote*, no sólo se alude a esta moralidad, sino que se apuntan fines utilitarios muy concretos, hasta prosaicos: prevenirse contra alcahuetes y malos criados o fustigar unos

decadentes libros de caballerías. El que estas obras recurran a tales argumentos y, con más o menos velada ironía, los detallen hasta ese extremo es el síntoma de lo generalizado de la actitud. Con ella habrían de jugar el título y el prólogo de las *Novelas ejemplares*, con una reticencia en la que se apunta una apelación a la utilidad del deleite; la actitud apenas hallará continuidad en la defensa gongorina de la dificultad por el placer del lector al descubrir el sentido del poema, aunque sin salir del círculo de la escisión entre texto y sentido, entre una forma material y un significado ajeno a la misma.

En la consideración del texto como signo transparente de una realidad extratextual encontramos la clave de la continuidad de una serie de argumentos y núcleos temáticos, pertenecientes al ámbito del sujeto individual, del mundo que le rodea o del ultramundo al que aspira, siendo la preponderancia de cada una de estas esferas semánticas un índice de la variedad genérica y los cambios de poética.

5.3. Un tema central: el amoroso

Posiblemente el núcleo temático donde se aprecian con más nitidez los cambios sea el concerniente a la materia amorosa, por su amplio tratamiento y por lo codificado de su teoría. El hilo de continuidad lo establece, de una parte, el reconocido idealismo y, de otra, la hegemonía masculina en el protagonismo de los sentimientos, reduciendo a la mujer a un papel de objeto del que sólo se libera, asumiendo la voz, en la poesía tradicional. En esta función, a la que incluso tienen que plegarse las escasas cultivadoras de las letras profanas, la mujer es sometida a distintos procesos de idealización para convertirla en un símbolo y dignificar el deseo del varón, sublimándolo en acción o en expresión. La cultura caballeresca codifica la relación amorosa según el patrón feudal, a la manera de las cortes provenzales y la materia bretona, convirtiendo a la dama en caprichoso y distante tirano, que provoca el dolor del poeta o la aventura del caballero, siempre rendido a una voluntad estimada superior. El sufrimiento se convierte en camino de perfección, en el que se alcanza la cumbre del más rendido amante o el más perfecto caballero. Es lo que se denomina «amor cortés», codificado por Andreas Capellenus y emblematizado en el poema narrativo de Alain Chartier *La*

belle dame sans merci (la bella dama despiadada), en el que se concitan todos los elementos argumentales de esta sentimentalidad dolorida, vigente en la lírica de cancionero y en la primitiva narrativa idealista. La exclusividad de este amor-pasión y su ocupación de todos los espacios espirituales como *religio amoris* tiene como manifestación la que Mª Rosa Lida designa como «hipérbole sacroprofana», en la que el poeta no duda en recurrir a los esquemas de la liturgia o de la *Biblia* (misas, penitencias, sermones, lamentaciones de Job...) para expresar la intensidad de su sentimiento, verdadera *religio amoris*. No obstante, el amor se reduce a un nivel de estereotipo que hace posible, en el ámbito de los juegos cortesanos, la intercambiabilidad de los discursos, la paráfrasis, la glosa de textos anteriores y aun la composición colectiva, índice definitivo de una codificación más propia de un sentimiento de clase que de una pulsión individual.

La aparición de nuevas formas de vida, en las ciudades meridionales de la Italia del siglo XVIII, da origen a una transformación en esta filosofía del amor y, como correlato, a una nueva forma de expresión, representada en una nueva estrofa. Los poetas del *dolce stil nuovo*, corriente de la que surge Dante, crean el soneto para plasmar una nueva imagen de la mujer derivada de una nueva mentalidad. Lejos del espíritu caballeresco, del sufrimiento y la aventura, el poeta de la ciudad concibe su amor como un proceso espiritual de elevación, en que la dama cumple un papel de mediadora, de puente a la perfección; por ello, se transforma en la *donna angelicata*, con sus atributos de inmaterialidad, aliento divino y mensajera para poner en comunicación dos mundos, el de la corrupción y el ideal, al que el poeta quiere ascender. Y lo hace a través de imágenes, de destellos de luz encerrados en la brevedad del soneto, donde toma cuerpo una belleza en la que el poeta se mira y convierte en objeto de su aspiración.

La depuración de este sentimiento, que no cuenta con expresión plena en las letras españolas, se produce décadas después, entre el refinamiento humanístico de Florencia y el destierro de la corte papal en Avignon, los dos polos de la biografía de Petrarca [4.3.5], que se sublima en la proyección ideal del *Canzoniere*, como una serie de imágenes espirituales plasmada en la secuencia privilegiada de los sonetos (las *rime sparze*). Al reordenarlos por los mecanismos de la memoria, decantan un amor humano, de base biográfica más o menos cierta, en una experien-

cia de autoconocimiento y realización por medio de la palabra. Dando un paso más allá de la angelización, Petrarca subraya la imposibilidad de su amor con la muerte del objeto amado, su total desmaterización, su reducción a puro espíritu. A salvo de los azares a que la vida somete las cosas humanas, Petrarca convierte a su amada en un símbolo. Como los juegos verbales de sus poemas ponen de manifiesto, Laura es «l'aurea», la dorada, la imagen del sol, de la luz; es «l'aura», el soplo inasible, el espíritu, el ideal que insufla el alma del amante; es, en definitiva, el laurel, el signo de Apolo, las hojas con que Petrarca se coronó como poeta, porque el amor es el motor del canto y la amada el símbolo de una divinidad, a la vez de la luz y de la poesía, de la belleza y de la armonía racional. Por eso, más que la de unos amores, el cancionero petrarquista traza la historia de una introspección, de la autocontemplación del individuo y el desbordamiento de su sentimentalidad en poesía, con todos los rasgos estilísticos derivados de esta circunstancia: naturalidad, llaneza expresiva, transparencia. Si Beatrice (femenino de *beatus*, el bienaventurado) sustituyó a Virgilio para guiar a Dante hasta la cima del Paraíso, Laura, la inspiración, guía a Petrarca y, con él, a sus seguidores, a la sima del alma humana, al descubrimiento de su intimidad.

El siguiente paso se da también en un marco florentino, el de la academia donde Marsilio Ficino acercaba a sus discípulos las doctrinas de Platón, ahora impregnadas de un componente esotérico y místico de procedencia oriental. A través de sus comentarios al *Fedro* o *El banquete* (1469), Ficino sistematiza una teoría sobre el amor, convirtiendo la pura sentimentalidad en una auténtica filografía, con continuidad en las obras de Pietro Bembo, Mario Ecquicola, León Hebreo y Baldassare Castiglione, las cuales penetran en España al mismo tiempo que la poesía petrarquesca, por lo que ambas concepciones amorosas tienden a identificarse y confundirse. El neoplatonismo, sin embargo, resulta una teoría más compleja, de mayor calado filosófico, que vincula el amor a una metafísica y una epistemología, además de convertirlo en norma de comportamiento social para una clase aristocrática que ya no encuentra justificación ni en el uso de las armas ni en el ejercicio del poder. De ahí que ya en *Il Cortegiano* (1528) el amor, al igual que la poesía, se presente como un complemento en las galas del noble, devolviéndolo a la función convencional de la materia y su tratamiento en las cortes cancioneriles.

En nuestras letras, la nueva filografía, además de reorientar la narrativa idealista a la sentimentalidad de moros enamorados y de pastores (tan proclives a los debates poéticos sobre la naturaleza y efectos del amor), se naturaliza en la práctica de los poetas, que asumen de manera expresa esta vinculación, hasta alcanzar, incluso, a los poetas del amor divino. Precisamente, la facilidad con que Juan de la Cruz puede encauzar la experiencia mística en las formas del discurso amoroso, procede del componente espiritual codificado por el neoplatonismo, con su conjunción de Verdad, Bien y Belleza, que lo mismo se puede identificar con el amor que con la divinidad, según el cristianismo paulino había formulado tras los pasos de Platón. Tampoco desdeñó la literatura espiritual una recuperación de los elementos del amor cortés, sobre todo los ligados al servicio, el esfuerzo y el sacrificio, con la imagen del creyente como caballero cristiano y la alegoría de la vida como batalla, en la que se producen distintas muestras de libros de caballerías a lo divino, sin olvidar los ecos levantados por el *Enquiridion o manual del caballero cristiano* de Erasmo.

La poesía culta de finales del XVI, con el agotamiento del petrarquismo estricto, encontrará en el trasfondo neoplatónico una vía para revitalizar la poesía de argumento amoroso, alejada de la expresión de una auténtica intimidad, como sucede en Fernando de Herrera, al perder la amada personalidad individual para convertirse en distintas hipóstasis de la Luz. El rastro puede seguirse en poetas como Aldana, Francisco de la Torre o Medrano y sus distintas formas de superación o separación del argumento amoroso para reorientar sus tópicos y motivos (de enorme persistencia) a otros terrenos temáticos, de carácter más clasicista o moral. En Góngora encontramos ya, pese a los rótulos clasificatorios de Chacón, el abandono de la sentimentalidad amorosa a favor de los valores intrínsecamente artísticos de la palabra poética, quedando los tópicos procedentes de la imaginería amorosa con una mera función ornamental. En la misma cronología, el confesionalismo biográfico de Lope de Vega se contrapone a la dualidad argumental de Quevedo, con el petrarquismo ortodoxo de los sonetos a Lisi y la contraimagen de la sátira misógina y la expresión de la repulsión ante lo corporal, compaginado todo ello con el cultivo de una poesía moral y de corte clasicista. Se confirma así la canonización del amor como materia argumental al margen de la pura expresividad sentimental, dejando paso

en la poesía de mediados del XVII a la derivación del erotismo como mera urdimbre argumental para trenzar otros temas: la exaltación más o menos carnavalesca del cuerpo, la pasión emocional, el desengaño..., al tiempo que se retoma el hilo del juego cortesano que la poesía del XVI, con Castillejo, retuvo de la poesía cancioneril. El amor queda así disuelto en la heterogeneidad de los volúmenes de «varias rimas», en tanto mantiene su protagonismo argumental en la comedia y en la novelística cortesana, como pie para el enredo, la intriga y las peripecias de distinto tipo.

5.4. Otros ejes temáticos

5.4.1. La aventura

Los nuevos géneros reducen al marco social del XVI el gran eje temático de la aventura, adaptándolo desde los escenarios exóticos, lejanos en el tiempo y en la geografía, propios de la novela caballeresca, hasta la inmediatez del entorno del espectador o el lector. En sus distintas expresiones, la aventura constituye la constante de toda la narrativa idealista, en la que el héroe, generalmente sobre la estructura del viaje, establece su proceso espiritual de perfeccionamiento, siempre ligado a la espiritualidad amorosa. La pura aventura guerrera, con las batallas y conquistas de los caballeros, deja paso a la búsqueda de pastores y moros o al viaje de los peregrinos, al par que la antigua aristocracia feudal pierde fuerza y protagonismo y deja de utilizar la narrativa como refugio para la persistencia de sus ideales de vida. Sin embargo, el nuevo público, los mosqueteros del corral, las damas y los lectores de novelas en la ciudad, no pierde el gusto por contemplar los esfuerzos del protagonista para sobreponerse a los obstáculos, superar las dificultades y alzarse con el triunfo, generalmente identificado con la posesión de

la dama. En el proceso no deja de incidir la perspectiva degradada procedente del relato picaresco, que contribuye también a asentar los avatares de los personajes en un marco más cercano y familiar. No tiene la misma repercusión la dimensión de experiencia que las aventuras adquieren en la imaginación y la interioridad de don Quijote; por contraste, se aprecia que el gusto del público y la capacidad de los escritores apenas sobrepasa el nivel de la pura superficialidad, de la acción física o de su expresión en retóricos parlamentos, al modo de los pastores. Con la correspondiente limitación de los procedimientos narrativos (perspectiva omnisciente, cronotopo imaginario, tipología de los personajes, registro estilístico...), esta persistencia de la aventura en sus diferentes manifestaciones revela el carácter idealista de esta escritura y sus dificultades para traspasar el umbral de la novela.

El proceso no difiere en el ámbito de la narración en verso, ya sea en la vía de la épica culta, ya sea en las sendas abiertas a partir del romancero nuevo. Desde sus primeras manifestaciones a mediados del XVI el auge del género épico se asienta en el gusto por una forma, bien que depurada, de relato de aventuras, en el que pueden encontrarse las formas puramente caballerescas de las continuaciones de Ariosto, las epopeyas de los héroes clásicos, las hazañas de la historia contemporánea española e, incluso, las hibridaciones de varias de ellas, antes de que se extienda una épica religiosa, de santos y figuras bíblicas, donde, decantadas y espiritualizadas, siguen perviviendo en los milagros y otras actuaciones taumatúrgicas las estructuras básicas de la aventura: lo heroico o sobrehumano, la dificultad, la capacidad de sacrificio, lo maravilloso..., por no insistir en la referencia a modelos genéricos reconocibles. La serie puede seguirse a través de *El Bernardo* (1624), de Balbuena, *Las lágrimas de Angélica* (1586),de Barahona de Soto, *La Carolea* (1560), de Jerónimo Sempere, y *La Araucana* (1569-89), de Ercilla, *El Monserrate* (1587-1602), de Virués, y el *Isidro* (1599), de Lope de Vega, por no citar *La Cristiada* (1611), de Ojeda.

En el siglo XVII, a partir de la disgregación del modelo clásico por la épica religiosa, se produce una reacción de corte clasicista, que pretende recuperar el pulso del género a partir de las reflexiones de Torquato Tasso y los debates resultantes de la *Gerusalemme*, pero resulta minoritaria, con algunas muestras relevantes a mediados de la centuria (Balbuena, Francisco de Borja o Trillo y Figueroa) vinculadas a una

poética de la erudición; la tendencia dominante apunta a la disolución definitiva del género, a favor de poemas descriptivos o la hipertrofia de la fábula mitológica incorporada con los géneros neoclásicos del siglo anterior, como desarrollan los seguidores de la poética más cultista, del Villamediana del *Faetón* (1617) al Soto de Rojas del *Paraíso cerrado* (1652), siendo los poemas mayores de Góngora la suprema reelaboración y fusión de estas tendencias, como se aprecia en la confluencia de estructura épica, digresiones descriptivas, ambiente mítico y elementos de relato bizantino en las *Soledades*.

La fusión se apunta también en el nacimiento del llamado «romancero nuevo» o «artístico», construido sobre los modelos vigentes en el relato idealista en verso: pastoril, morisco, de cautiverio y, en menor medida, de viaje, sin faltar en un segundo momento la fábula mitológica, tanto en serio como con tratamiento burlesco. Manteniendo los ecos y evocaciones del romancero medieval, sobre todo de los refinados romances de frontera del período final, la renovada práctica poética del tradicional verso narrativo incorpora, al par que la proyección biográfica derivada de la novedad de la firma del autor, el gusto vigente en el público consumidor, que alterna el verso y la prosa en busca de los mismos elementos de fascinación, de unas estructuras narrativas y simbólicas equivalentes. Como en los casos de tantos otros géneros poéticos y en el marco de la variedad de los volúmenes barrocos de versos, el romancero multiplica en el siglo XVII el repertorio de sus materias y funciones (narrativas, descriptivas, expresivas, líricas, mitológicas, burlescas...), dejando la peripecia aventurera a la pujante novela cortesana, pero sin abdicar del todo de su virtualidad para dar soporte poético a la aventura que en lenguas como el francés o el inglés quedaba definida con el mismo término, «romance», para marcar el predominio del componente idealista y de la concentración de la acción en el lado de la aventura.

5.4.2. Formas de la trascendencia

En alternancia con el carácter unidimensional de la aventura, otra de las constantes del período es la articulación de la trascendencia, que

remite a significados ocultos bajo la superficie de los signos. La corriente conecta la medieval lectura alegorizante de la materia mundana con la tensión barroca entre la apariencia y la realidad, a través de la vigencia del neoplatonismo del período humanista. El rechazo de la dimensión de inmanencia o autonomía de la realidad se proyecta en las letras en la afirmación de la trascendencia, metafísica o, generalmente, religiosa, y la consiguiente condena de todo discurso que no responda a esta dimensión. El esquema epistemológico se proyecta en la interpretación espiritualista del amor y de la aventura, como imágenes de liberación de las pasiones y triunfo de las potencias superiores del hombre sobre su componente animal. Así se aprecia, por ejemplo, en las fábulas didácticas de la prosa humanista y la sátira lucianesca, las representaciones de la narrativa idealista, la literatura espiritual, la emblemática, el horacianismo y la poesía moral de las ruinas y el estoicismo, la atalaya prestada por el *Guzmán de Alfarache* a la picaresca posterior, la moralidad de los sermonarios y tratados barrocos o la literatura del desengaño; en todos estos modos existe el compartido sustrato de una noción dualista, que contrapone la falsedad o limitaciones de la apariencia y la profundidad de lo representado.

La dialéctica y las diferencias de época se establecen a partir de la mayor o menor distancia apreciada entre los dos polos, en la relación de identidad o contraposición entre la imagen y la realidad. En la época de vigencia del pensamiento de base platónica, con su exaltación de la naturaleza (en su doble dimensión, de «mundo creado» y «llaneza o sencillez»), se manifiesta un mayor grado de identificación entre la percepción de los sentidos (esencialmente la vista y, en menor medida, el oído) y la aprehensión de la realidad, pero sin olvidar la distinción entre la pureza de la «idea» y la degradación de las «sombras» o «ecos» percibidos en la caverna de las apariencias. El discurso contrario aparece más o menos concentrado en momentos históricos diferentes, vinculado al pensamiento y la religiosidad escolástica, sobre todo en el período postridentino identificado con el barroco. Uno de los rasgos de caracterización del período es el juego con las apariencias, ya sea en los efectos de *trompe d'oeil* o «engaño a la vista» de la arquitectura y las artes plásticas, como en la extensión de las metáforas de la vida como sueño o como representación teatral, por no mencionar la vigencia misma del pensamiento metafórico, del concepto, que pone en relación dos obje-

tos distantes, para establecer un juego contradictorio entre similitudes y diferencias.

5.4.3. Destellos de la apariencia

En la narrativa y el teatro la expresión de esta temática es el frecuente cambio de identidades, por la confusión, el uso del disfraz e, incluso, el travestismo, rozando otro tema habitual, el del monstruo, el de la doble naturaleza, en la que, como en Polifemo o en Segismundo, la imagen exterior es una codificación de su alma y, por extensión, de la condición humana. Sin llegar a esta profundidad, el gran núcleo argumental de la comedia y, en menor medida, de la novela cortesana, la honra, pueda interpretarse también como la manifestación de la polaridad entre la propia conciencia y la imagen social, no siempre coincidente y, por tanto, fuente de conflictos. La resolución de los mismos a través de la peripecia determina los géneros comédico y novelesco; la imposición sobre el individuo origina el drama trágico, que tiene en Calderón su manifestación más cumplida. Otro personaje monstruoso y la obra trágicómica en que se plasma, *El Burlador de Sevilla*, con su conjunción de disfraces, enredos, naufragio e incendio, convenciones sociales y transgresiones, autoridad y castigo, poder humano y poder divino, mundo e infierno, representan verdaderos arquetipos de una concepción del hombre y el mundo y del arte que los expresa. La cultura del XVII, como la comedia tirsiana hace con las leyendas precedentes, ofrece la manifestación suprema y la síntesis de este discurso, pero sus elementos forman el hilo de una continuidad que, de forma más o menos diluida, atraviesa los siglos, garantizando la pervivencia de esquemas temáticos y argumentales. Sus variaciones, vinculadas a la diversidad cronológica y genérica, giran en torno a un mismo eje: el sentimiento de la dualidad y la oposición entre la superficie y lo profundo, ya que la apariencia sólo existe en contraste con algo distinto, con una esencia disimulada tras la máscara de la superficie. De ahí la necesidad de la interpretación, de la lectura de los signos, escritos en el libro del mundo, en el de las realizaciones humanas o en el de la revelación.

La noción de apariencia cobra también importancia en el marco de la teoría poética a partir de las décadas finales del XVI, cuando el pensamiento abandona los criterios naturalistas del neoplatonismo, y la preceptiva española incorpora las elaboraciones del neoaristotelismo italiano, en el que se imponen dos nociones: la de la *mímesis* o imitación y la del artificio. Por la primera se pone el énfasis en los mecanismos de la representación, y por la segunda se procura para éstos un grado de progresiva complejidad, con manifestaciones paralelas en la teatralización (en todos los géneros artísticos y aun en las prácticas sociales, como ha resaltado Emilio Orozco) y en un tratamiento del lenguaje para acentuar su complejidad, es decir, su artificio y su alejamiento de los usos ordinarios. Si en el plano argumental (de comedias y novelas) esta actitud se manifiesta en el eje temático de norma-transgresión, lo mismo ocurre en la dimensión lingüística, como se aprecia en los amaneramientos estilísticos y en las consiguientes polémicas del siglo XVII.

Mientras la tendencia al artificio, característica de la poética culista más que de la estrictamente barroca, apunta hacia la autonomía del lenguaje poético, a partir de la sustitución del ideal garcilasiano de transparencia por la opacidad gongorina, no acaba de imponerse la presencia y funcionalidad del valor de la belleza, como rasgo distintivo de la estética. Mientras esto no ocurra, el arte y la literatura en concreto plantean su carácter de representación en el sentido específico de constituir la imagen de la auténtica realidad, es decir, se confirman en su consideración de mera apariencia, convirtiendo la misma no sólo en la clave de su mecanismo de referencia, sino en uno de los ejes de su universo temático.

5.4.4. Los conflictos del cambio

En la línea central de pensamiento en estos siglos, impuesta con carácter ortodoxo y académico, la noción de apariencia se vincula a la convicción o a la fe en una dimensión ultraterrena regida por el carácter de eternidad. Y ello es así lo mismo en la apelación del neoplatonismo al mundo de las ideas como en la concepción cristiana de la existencia divina y el destino del alma tras el paso por este valle de sombras y

engaños que es la vida. Sin embargo, las letras de estos siglos acusan con una creciente intensidad la presencia de una inquietante percepción, que se va imponiendo como una realidad incuestionable, ante la que cabe resistir, entregarse a la melancolía o instalarse en la aceptación. Fernando de Rojas abre la *Celestina* y las puertas de la literatura moderna recogiendo con una cita de Heráclito una imagen del mundo hecho de fluidez y conflicto, recurrente en el planto final de Pleberio al final de la serie de catástrofes. Frente a ese mundo regido por el materialismo, Quevedo representa la resistencia a su aceptación, tanto en el orden social, con sus sátiras contra toda amenaza del orden aristocrático, como en el más individual, con su metafísico estremecimiento ante el paso del tiempo y la voluntad de vencerlo, imponiéndose a la muerte. En la generación siguiente, Calderón dará cuerpo dramático a este conflicto, tejiendo toda su dramaturgia (comedias, dramas cortesanos, autos sacramentales) alrededor de unos polos básicos: orden-alteración, esencia-corrupción, destino-voluntad individual. Entre ambos mundos, el de Rojas y el de Calderón, las principales creaciones literarias se asientan sobre este núcleo: la voluntad de cambio mueve la salida de don Quijote y da origen al conflicto novelesco, sólo finalizado cuando el hidalgo vuelve a su quietud original; en su contraimagen, la del pícaro, la problemática es idéntica, pues Lázaro, Guzmán, Pablos o Estebanillo —por citar los casos más destacables— buscan siempre el cambio plasmado en la idea de medro. La doble dimensión de esta noción tan característica del mundo hispánico de los siglos XVI y XVII, el bienestar personal y el reconocimiento social, articula las diferentes respuestas que cada una de las obras mayores del género da a la pulsión del protagonista: la radical condena quevedesca de cualquier voluntad de desclasamiento, la cínica conciencia del autor-narrador estabanillesco, la convicción de Mateo Alemán, no exenta de cierto sentido trágico de la empresa, o la irónica y perspectivista mirada del autor del *Lazarillo* sobre la imposibilidad de conciliar los dos extremos, la apariencia social y el beneficio personal.

Desde la sátira o el sermón moral, pasando por la melancólica o trágica visión de las ruinas como destino de todas las cosas, hasta la afirmación del dinamismo, la conciencia del cambio alimenta el repertorio de temas y argumentos de estos siglos, incluso cuando fomenta el desarrollo de estructuras circulares y cerradas como intento de conjurar este cambio. La metamorfosis se convierte en figura recurrente en sus

distintas manifestaciones: la fábula mitológica ovidiana ampliamente cultivada, el proceso de amores, el viaje simbólico o real, el proceso de aprendizaje y aun el disfraz, que son constantes que aparecen en las obras más características del período. En ellas, sin menoscabo de su dimensión estrictamente histórica, que inscribe estos rasgos en el discurso de su tiempo, se apuntan también los conflictos característicos de la literatura moderna, lo que, sumado a los valores derivados de su perfección formal, les han consagrado a estos títulos la condición de clásicos, su posibilidad de atravesar el tiempo y desde su historicidad conectar con la de los lectores posteriores, aun con el paso de los siglos, como en una proyección en el proceso de lectura de la dinámica de cambio y permanencia enunciada en su trama argumental.

5.4.5. Construcciones utópicas

Una de las expresiones características de este conflicto es la oposición entre el campo y la ciudad. En este tópico, de raíz clásica y con un cierto desarrollo medieval, confluyen aspectos históricos e ideológicos, pero también arquetipos y pulsiones individuales, al confrontar unos ideales conservadores, de estatismo, retiro y contemplación con unas realidades innovadoras, de cambio, marcadas por la actividad y el encuentro con los otros. La constitución de uno y otro cronotopo, con sus específicas configuraciones imaginarias, sus modelos de representación y sus conflictos, dan cuerpo a toda una serie de dualidades opositivas que adquieren en su mayor parte carácter de tópico: el menosprecio de corte y la alabanza de aldea, el encuentro de la pastora y el caballero o del rústico y el burgués, el *beatus ille* o voluntad de retiro, la oposición entre vida activa y vida contemplativa, entre armas y letras, pero también entre oficios humildes y prácticas elevadas, que acaban encontrándose en la ciudad, en las tensiones interestamentales. La dominante en cada discurso (configurado históricamente o en razón de la tradición en que se inserta) proyecta en el espacio opuesto los rasgos del conflicto; así, en el modelo aristocrático y conservador, la ciudad (el espacio en que se mueven Calisto y Lázaro) es el espacio amenazante de la inseguridad, de la lucha por la satisfacción de los deseos y aun por la super-

vivencia; por el contrario, para la percepción del público de la ciudad, el campo abierto es el espacio de la aventura, del enfrentamiento al peligro, el camino que elige Alonso Quijano para escapar de la quietud de su lugar. No obstante, no faltan los mecanismos contrarios, de idealización de lo opuesto o, dicho de otro modo, de creación de una utopía que se sitúa en el territorio más alejado geográfica o conceptualmente; surge así la arcadia pastoril, justamente en el momento de consolidación de las ciudades y de formación de una clase letrada y un público lector que han perdido ya el contacto con la naturaleza, mientras ésta se reviste gracias a ello de los ropajes más ideales.

El carácter complejo de este entramado ideológico se aprecia al contrastar la diversidad de mecanismos que opone, por ejemplo, la pastoral renacentista con la exaltación de lo villano en la comedia del corral. Aunque en ambas formulaciones puedan latir similares intereses e intenciones de revalorización de modelos socioeconómicos en declive (la ganadería de la Mesta o la producción agrícola) con el consiguiente perjuicio del reino, y por encima de las diferencias entre pastores y agricultores, los mecanismos literarios y la formulación de las polaridades manifiestan una apreciable diversidad. Entre el pastor y el cortesano se produce una suerte de fusión, resultante en la idealización del pastor, como corresponde al naturalismo neoplatónico del momento, con una plasmación idónea en el modelo, menos narrativo que descriptivo y dialogado, de los libros de pastores. Por el contrario, entre el villano y el caballero (en muchas ocasiones representante de corporaciones resistentes al poder real) se manifiesta un antagonismo de dramáticas consecuencias, propio de una expresión conflictiva fruto del momento histórico de los Austrias menores y encarnada ejemplarmente en el teatro, con sus componentes de drama y representación.

5.4.6. Lugares de autoridad

Enmarcado en este entramado de temas y, sobre todo, en el aparato conceptual de la esencial referencialidad, el conjunto de elementos que constituyen la tópica vigente se presenta como algo más que como una suma de lugares comunes forjados en la imitación de los modelos

antiguos y consagrados por la retórica como elementos de la *inventio* y recursos para la *dispositio*. Ciertamente, los tópicos cumplen estas funciones, porque están cargados de significación para escritores y lectores contemporáneos, que aprecian en ellos la expresión perfecta de una conjunción de temas y argumentos, de significados con profundo valor. Así, donde el lector moderno, ajeno a una cierta sensibilidad y anestesiado por la repetición, puede llegar a ver simples muletillas, el filólogo y el historiador aprecian formulaciones privilegiadas de una mentalidad, de su núcleo más profundo y su más depurada expresión artística. Es el caso de *topoi* como el *locus amoenus*, el *beatus ille*, las ruinas, la rosa, el reloj, la belleza estereotipada del rostro femenino, la muerte del gigante o el monstruo... Con ellos se construye un imaginario en el que se ponen en relación el mundo real y la representación textual, en una suerte de escritura simbólica donde el mundo se trasciende y el texto adquiere su dimensión de signo, de expresión de unos universos de referencia. En ellos encuentra su sentido, es decir, su semántica y la justificación de su funcionalidad.

5.5. La autoridad como referencia

Como queda apuntado, lejos del valor de belleza y la consiguiente gratuidad del arte y el placer estético, las letras, sin ninguna variación sustancial entre los siglos XV y XVIII, se rigen por el principio de representación, el criterio de verdad y el sentido de utilidad reportado por su lectura. Los textos deben transmitir una enseñanza adecuada, y, si no lo hacen, serán objeto de la condena moral, con ciertas diferencias entre los libros que se consideran soporte de una enseñanza perniciosa y los que, sencillamente, resultan ociosos y estorban para el seguimiento de la virtud. El caso extremo lo representan los índices prohibitorios y las condenas inquisitoriales a obras ya publicadas, aunque estos extremos requieren alguna matización y reflexión. A las peculiaridades ya señaladas de la Inquisición castellana y sus índices, debemos sumar que ésta nunca fue, a diferencia de otros estados europeos, la responsable de las licencias de impresión, sino que esta prerrogativa siempre lo fue del Consejo Real. Es más, en la monarquía hispánica el Santo Oficio adoptó un procedimiento original, el expurgatorio, que, aún con las tachaduras que soportaron, permitieron que obras tan trascendentes como el *Lazarillo* o la *Propalladia* mantuvieran una vida editorial prohibida de otro

modo. Por lo que toca a la intervención posterior, apreciable en tantas marcas de revisión que ostentan los ejemplares de la época, tampoco fue más extensa ni más dura que la conocida en otras latitudes europeas, incluidos los países protestantes.

Lo que éste dato nos permite confirmar es la existencia de una mentalidad de juicio de los textos en función de criterios morales o, sencillamente, pragmáticos, de utilidad y respeto a la verdad. Y en ella la Inquisición no fue una causa determinante, sino más bien la manifestación última de la mentalidad vigente. Su incidencia en el desarrollo literario puede calibrarse menos en lo que posteriormente denominamos como «autocensura» como en la generalización de unos valores que cuestionan cualquier principio de originalidad, de separación de las normas. La actitud se hace visible mucho antes de las prohibiciones contrarreformistas, en pleno período humanista, cuando los máximos representantes de esta actitud lanzan su condena sobre los libros de caballerías o contra cualquier «historia» que no respondiera a los estrictos parámetros de la veracidad, es decir, de la adecuación a lo autorizado, como demuestra el episodio de la polémica entre fray Antonio de Guevara y Pedro de Rúa a propósito de las fabulaciones injertadas por el primero en su biografía de Marco Aurelio. El modelo de referencia del relato en prosa lo constituían las crónicas, con sus pretensiones de historicidad, su respeto a las fuentes, la repetición de modelos consagrados y su vinculación a un poder real y a un escribano fiel; la ficción debía tener en cuenta esta realidad, para imitar sus formas en las narraciones caballerescas (apelando generalmente al manuscrito encontrado) o para separarse claramente de sus esquemas en la ficción satírica y lucianesca.

La apelación por el humanista Cascales a la falta de utilidad para desacreditar las *Soledades* gongorinas señala la perduración de este actitud y su adscripción a una determinada poética, motor de la mayor parte de las polémicas literarias en estos siglos; en todas ellas se cruzaban los argumentos de índole preceptiva con los de carácter moral, en un refuerzo del sentido autoritario de la norma poética, identificada con el dogma religioso, como traslucen las repetidas referencias a la herejía de la novedad, patente en las referencias burlescas de Castillejo a los poetas italianistas o en el calco semántico de «culteranos», sobre «luteranos».

El fenómeno no era privativo de España ni era ajeno a la actitud conservadora de rechazo de la imprenta y de su efecto difusor. El origen alemán propició desde fechas tempranas la identificación del invento de Gutemberg con las doctrinas de Lutero, desde posiciones que desconfiaban de los resultados de poner textos sin control al alcance de lectores desprevenidos, consiguiendo cambiar las iniciales medidas proteccionistas de los Reyes Católicos por el rígido sistema de control instaurado por Felipe II [6.1]. No fue distinto el caso de Italia y su preceptiva, con las polémicas entre academicistas y renovadores, sostenidas en torno a obras como la *Divina Comedia*, *Il pastor Fido*, el *Orlando furioso*, el *Aminta* y tantas otras obras relevantes, hasta llegar al extremo de la locura de Torquato Tasso, obsesionado con someter su *Gerusalemme* a una ortodoxia en la que se confundían las vertientes religiosa y poética.

En nuestro país algunas condenas tuvieron un estricto carácter moral o, al menos, separaron los ataques por razones de esta índole de las causas puramente estéticas. Es el caso de la comedia o la narrativa breve del XVII, objeto por igual de la diatriba censoria de Zabaleta en los albores del XVII, pero ya con un amplio camino de condenas recorrido en paralelo hasta estas fechas. Los académicos que intentaron someter a juicio el «arte nuevo» no tenían nada que ver con quienes acusaron a la comedia y, especialmente, al ambiente del corral de corromper las costumbres, debilitar la virtud y propiciar el pecado, motivo de sucesivas cruzadas contra esta práctica; su mantenimiento, más que a la creciente aceptación y demanda del público, se debió a la vinculación de los beneficios del corral a obras de caridad gestionadas por cofradías religiosas, y todo ello al margen de la cuestión de la falta de respeto a las normas. Del mismo modo, no acudieron a razones artísticas —pudiendo hacerlo con más motivo que en el caso de la comedia— quienes censuraron la proliferación de lecturas ociosas entre la juventud y las damas, distrayéndoles de actividades y aprendizajes más útiles para su educación o la salvación de su alma. La respuesta de los autores, además de insistir en su empeño, siempre fue apelar a la dualidad horaciana, resuelta como síntesis de *utile et dulce* y no como contraposición de *delectare aut prodesse*: de nuevo la apelación a la «fermosa cobertura» como elemento de atracción para encauzar la moralidad encubierta vuelve a ser argumento de prólogos, dedicatorias y justificaciones, en una conti-

nuidad en que la reiteración demuestra la vigencia secular del principio de utilidad para las letras, sustentando la imbricación de conceptos como «autor», «autoridad» y «autorización», que remiten simultáneamente al seguimiento de los modelos y al sometimiento a una norma, más que a razones de objetividad y contraste, como exigiría la noción científica de verdad.

Lo determinante es la concepción dualista del texto, por la que no se percibe su autonomía, sino su referencialidad, establecida en una polaridad de superficie y profundidad. Así puede plantearse la oposición que aparece, por ejemplo, en la *Diferencia de libros que hay en el universo* (1540), donde el humanista Alejo Venegas del Busto no opone a la «verdadera poesía» la «mentirosa», sino la «vana poesía», es decir, la que no tiene nada bajo su cáscara, la que no posee alguna referencia sustancial, un contenido con la suficiente autoridad. Este dualismo sustenta uno de los rasgos más característicos de la poética clasicista, el principio del *decorum*, consistente en la perfecta adecuación entre la forma y el contenido, el ajustado equilibrio de los elementos expresivos, la materia argumental y temática y la referencialidad de la obra, para la que se establecen, además, unas rígidas pautas de clasificación sin apenas variaciones desde el siglo XIII al XVIII. El ideal de transparencia dominante en los dos primeros tercios del XVI es la plasmación más depurada de este principio, pero su funcionalidad se hace más evidente cuando, en las décadas siguientes, se afirma el valor de la «dificultad», manifestado como la distancia que, mediante recursos de erudición, separa la forma del significado, aumentando el placer de los lectores al superar los obstáculos planteados por el poeta. La diferencia con la «oscuridad» estriba en que en ésta, como se le reprochaba a Góngora, rompe completamente con el principio del decoro: no sólo se da una inadecuación entre la forma y el contenido, pues la percepción de sus lectores es que el contenido mismo ha desaparecido, desplazado por el significante poético. Lo que el formalismo moderno puede interpretar como la afirmación definitiva de la autonomía de la palabra artística y la hegemonía de la función poética del lenguaje, era entendido por los académicos del XVII como la desintegración del par *res/verba*, contenido y expresión, sobre el que se asentaba la validez moral, poética y comunicativa del texto.

En definitiva, y con independencia de los intentos de transgresión que puedan registrarse, las letras de este período mantienen la herencia

de los precedentes en el funcionamiento de un entramado ideológico basado en la heteronomía del texto. De su consideración como signo de otra realidad provienen la exigencia de un universo externo de referencia para los textos y la delimitación de su catálogo, pero también un preciso modelo poético, además de los mecanismos de orden pragmático que se ponen en funcionamiento en la escritura y en la lectura.

Referencias bibliográficas

La unidad esencial de la poética clasicista queda subrayada por el monumental estudio de Curtius, que pone de manifiesto la ausencia de una verdadera fractura entre la antigüedad y el mundo medieval, lo que no impide que en un análisis de periodización corta de las manifestaciones literarias y culturales de la edad moderna puedan percibirse matices diferenciales, sobre los que se han construido las subdivisiones en períodos. Si la carencia de unanimidad en los planteamientos historiográficos, puesta en evidencia en el panorama elaborado por Emilio Carilla, relativiza casi por completo la validez de estas separaciones, no pueden dejar de apreciarse las variaciones existentes, sobre todo si contraponemos etapas distanciadas, como la del humanismo, sintetizada por Rico en la actitud civil de sus figuras relevantes, y la del barroco, que Orozco concreta en los mecanismos de representación cuyo paradigma es el teatro, con su carácter masivo.

Los factores de mediación analizados por Asor Rosa y sus colaboradores para la literatura italiana tienen que contemplarse con sus peculiaridades en el caso español, donde los debates y polémicas adquirieron un tono particular, como en la del teatro, recogida por Cotarelo. La actuación de elementos contrarreformistas como la Inquisición, cuyo impacto ideológico e incidencia en las letras han analizado, respectivamente, Pinto y Márquez, tuvo una importancia considerable, pero sin magnificarla en términos comparativos, como ha recordado Russell, debiendo considerarse otros factores, como la complejidad de la espiritualidad española del período, con todas las variantes analizadas por Bataillon (véase la sintética exposición de Abellán), Asensio y Caro Baroja, o las medidas políticas tomadas acerca de la impresión y difusión del libro, con una legislación orientada al control de los contenidos, como se aprecia en el estudio de Cendán Pazos.

Los problemas derivados de las preocupaciones por salvaguardar los principios de verdad y utilidad o por reducir a ellos los textos en circulación se manifiestan de manera ejemplar en los géneros aparentemente más ajenos a estos valores, como la lírica amorosa, convertida con el devenir de estos siglos en la encrucijada de los principales conflictos ideológicos y expresivos; M.ª Rosa Lida y, de modo más sistemático, Green han señalado el valor de ciertas construcciones metafóricas y su continuidad en la tradición clásica, Alexander Parker ha trazado un panorama de las variaciones de los

modelos amorosos en el eje cronológico, mientras que en la monografía de Serés se aprecian los matices diferenciales en variables más complejas, tomando como referencia un motivo concreto en el entramado ideológico, del que recientemente García Montero ha resaltado cómo se proyecta en la construcción del sujeto poético. En el estudio de Julián Gállego se apunta el principio de ruptura de este discurso en el orden artístico, que puede seguirse en el plano literario a través de lo apuntado por Ruiz Pérez [4].

Como ejemplos de estudios monográficos de un tópico, al margen del amplio acercamiento de Curtius, pueden citarse, entre muchos otros, el de Agráit para el *beatus ille*, López Bueno para las ruinas, Prieto para la dedicatoria épica, Salomon para lo villano en el teatro, Chevalier para los temas ariostescos, Cebrián para el mito de Adonis, Rico para el microcosmos o Díaz Jimeno para la Fortuna.

Obras citadas

ABELLÁN, José Luis, *El erasmismo español*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

AGRAIT, Gustavo, *El «Beatus ille» en la poesía lírica del Siglo de Oro*, San Juan de Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1971.

ASENSIO, Eugenio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española*, 36 (1952), pp. 31-99.

ASOR ROSA, Alberto (dir.), *Letteratura italiana. V. Le questioni*, Torino: Einaudi, 1986.

BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

CARILLA, Emilio, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid: Gredos, 1983.

CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid: Akal, 1978.

CEBRIÁN, José, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona: PPU, 1988.

CENDAN PAZOS, Fernando, *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*, Madrid: Editora Nacional, 1974.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), Universidad de Granada, 1997.

* CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955 (2 vols.).

CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1968.

DÍAZ JIMENO, Felipe, *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.

GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada: Diputación Provincial, 1995.

GARCÍA MONTERO, Luis, *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid: Debate, 2000.

* GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid: Gredos, 1969-1972 (4 vols.).

LIDA, M.ª Rosa, *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid: Porrúa, 1977.

* LIDA, M.ª Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, 1975.

LÓPEZ BUENO, Begoña, «Tópica literaria y realización textual: Unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro», *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada: Don Quijote, 1991, pp. 75-97.

MÁRQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España (1474-1834)*, Madrid: Taurus, 1980.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona: Planeta, 1969.

* PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid: Cátedra, 1986.

PINTO, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1983.

PRIETO, Antonio, «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea*, Madrid: Narcea, 1975, pp. 15-72.

RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid: Alianza, 1986.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La península metafísica*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

RUSSELL, Peter E., «El Concilio de Trento y la literatura profana», *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona: Ariel, 1978, pp. 441-478.

SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1985.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996.

6.

La recepción de los textos

Los modelos de recepción constituyen uno de los más importantes elementos de historicidad de la obra; al condicionar la intención del autor y orientar su formalización del texto. El escritor de estos siglos, muy alejado aún de la concepción romántica, escribe para sus inmediatos contemporáneos y, aun dentro de éstos, para un determinado grupo y un modo preciso de percibir su obra. La recepción de los textos está vinculada a las características de la transmisión esbozadas y, en sentido más amplio, a la concepción del texto, además de a procesos formativos que incluyen la lectura y el modo en que ésta se realiza, desde su fisiología a los modelos epistemológicos que activa, pasando por las prácticas sociales en que se inserta. No obstante, las obras no son objeto de una única recepción, propia de su contemporaneidad, pues, desde el pasado, reciben sucesivas y variadas lecturas, superpuestas a su sentido, distorsionándolo en ocasiones. Recuperar la historicidad de la recepción supone, pues, algo más que un ejercicio arqueológico de recomposición de una situación dada, con valor histórico en sí misma; es un imprescindible ejercicio crítico en el acercamiento a la obra sin los pre-juicios allegados por siglos de historia literaria.

6.1. Oidores y lectores

Desde el artículo con que Margit Frenk agitó una conciencia dormida en la suposición de una transmisión exclusivamente lectoescrita de los textos áureos, reclamando la importancia de la oralidad, el tema se ha convertido en elemento de reflexión, y, si bien no se ha cerrado del todo, como evidencian las recientes matizaciones de Maxime Chevalier, no ha dejado de convertirse en una llamada de atención sobre la importancia de este problema. Ya quedó apuntada [3.2] la diversidad de soportes para la transmisión, con el amplio espacio ocupado por la oralidad, pero también con la heterogeneidad de este cauce, que desborda con mucho los límites de la materia tradicional o folklórica, marcada por su carácter iletrado.

6.1.1. Convivencia y desplazamientos

Al lado de una comunicación propia de la lírica popular y los chistes o cuentecillos, hay que situar en el ámbito de la oralidad la recepción resultante de una lectura en voz alta, con independencia de su carácter indi-

vidual o colectivo, privado o público, y, de otra parte, la representación teatral, por no extendernos a otras prácticas discursivas, de fuerte codificación retórica, pero ajenas a la naturaleza estrictamente literaria, como el sermón, también con una amplia difusión impresa. En ocasiones, la oralidad establecía la frontera entre el público alfabetizado y el carente de toda instrucción, pero esto no siempre ocurría así. Como en la práctica conventual del refectorio, personas letradas podían hacerse leer en voz alta para su entretenimiento o elevación, uso social propio de grupos privilegiados, consumidores de una literatura en la que se conjugaban los componentes de la tradición culta con los valores de la verbalización. La representación teatral acentúa estas contradicciones, pues en ella los letrados asistentes entraban en el juego de la oralidad y lo hacían simultáneamente con los estratos de público carentes de una elemental alfabetización. Estos ejemplos bastan para ilustrar, de una parte, la complejidad de las formas de recepción y, de otra, la imposibilidad de establecer una identificación mecánica y rígida entre oralidad y formas populares y entre lectura y formas cultas. Así lo ratifica el caso de la lírica culta, desarrollada en el contexto de grupos reducidos y con unos estrechos vínculos, que hacen innecesario el uso de la imprenta, según lo atestigua la práctica de la recitación en las academias barrocas y en los entornos poéticos más refinados, sostenedores de la poética cultista.

La convivencia de los dos modos de transmisión, el oral y el escrito, más que a limitaciones técnicas o distancia en los niveles de alfabetización, obedece a la capacidad de los receptores para adaptarse a ambos modelos, en los que distinguían con claridad una diferencia de valores, aunque éstos no eran estables, sino variables en función de los géneros. Así, como ocurre en la épica, mientras es prácticamente imposible registrar ningún ejemplo de narrativa de un cierto nivel culto vinculada a la oralidad —y muy escasamente al manuscrito—, en la poesía lírica se da el fenómeno inverso, pues es la poesía más popular o popularizada la que con más rapidez y facilidad accede a la imprenta, especialmente en el cauce de los pliegos sueltos; junto a ellos, aparece la neutralización del texto dramático en su representación en el corral, donde la oralidad es común a todos los géneros teatrales, desde el entremés al drama mitológico palaciego, y no separa niveles de recepción.

Sí podemos establecer una distinción en este último caso a partir de su doble cauce de transmisión, el de la escena y el de la imprenta,

pues en este último sí hay que marcar elementos de distinción. En primer lugar, como es evidente, la transmisión escrita discrimina al receptor no alfabetizado, pero, también, el formato de la impresión puede introducir otro tipo de barreras separadoras de los distintos niveles existentes entre los lectores, en este caso socio-económicos. Las diferencias entre las partes de comedias, el volumen que recopilaba una docena de estas piezas, y la edición de las obras sueltas se traducen, más allá de la lógica distancia en los precios de venta y su carácter selectivo para los compradores, en distintos cauces de transmisión y, en última instancia, en modelos de recepción incluso opuestos. La suelta, que no superaba en mucho la extensión de los pliegos, podía discurrir por los mismos cauces de venta que éstos, en manos de buhoneros y en puestos populares, donde podían aparecer colgados del mismo cordel que caracterizaba y adjetivaba los impresos populares. La disponibilidad y la accesibilidad de su precio ponen este formato al alcance de un lector popular, que encuentra también en el modelo la respuesta a un gusto contrastado por el éxito previo en las tablas. Las diferencias son apreciables respecto a la recepción a la que atiende el grueso volumen, de precio más elevado, que un lector con mayor recursos económicos buscaba y hallaba en las tiendas de los libreros para alimentar un gusto por la lectura que trascendía al éxito coyuntural de una comedia, recreándose en la recopilación de textos de los autores más celebrados; con este formato sí podían pasar a formar parte de una biblioteca, de una colección de libros en la que confluían como motivaciones el placer lector y un signo creciente de prestigio social. El crecimiento de la bibliofilia en el siglo XVII, especialmente entre los miembros del estamento nobiliario, trasciende la mera ostentación de capacidad económica para hacer de la dimensión cultural una nota de distinción y de identificación de los grupos privilegiados, lo que no se puede separar del cambio en la valoración del libro y, consiguientemente, en el mecanismo de lectura.

Ya han quedado esbozados [3.1] algunos elementos de cambio en el proceso de la lectura, que apuntan a una progresiva individualización, tanto en lo referente al avance de la lectura en silencio y en la intimidad del gabinete, como en la liberación de la comunicación letrada del principio de autoridad, vinculado al criterio de verdad y al sentido de la utilidad. La multiplicación de los libros es otro factor de la progresiva liberación de la lectura, en la que se van asentando los mecanismos

propios de la comunicación literaria, como la ficción, la autonomía, la gratuidad y, en última instancia, el placer estético.

El proceso está vinculado a la extensión de la base de la pirámide lectora, al allanarse los obstáculos que separan el libro de los posibles compradores y lectores. La vinculación de ambos aspectos es la de la recepción literaria y el mercado, que trae como consecuencias la afirmación del lector, el creciente peso de su gusto y la acomodación a ello de la escritura. Pero, ¿era posible un acceso real a la adquisición de las obras impresas por segmentos suficientemente amplios de la sociedad? La respuesta pudiera ser negativa si la situáramos en el horizonte de la formación de una biblioteca apreciable o si nos atuviéramos sólo a los precios de venta de los ejemplares, fijados escrupulosamente en la tasa que de manera obligatoria debía figurar en los preliminares de la obra. Sin embargo, la evidencia se impone, y la explicación puede hallarse en la diversificación del mercado, abierto a un público creciente mediante la mayor oferta de modelos editoriales, desde los gruesos y caros volúmenes a los baratos impresos menores; las opciones de venta, como el añadido de la encuadernación, que podía llegar a resultar muy costosa, frente a la habitual adquisición del ejemplar en rama, esto es, con los pliegos sin coser; el desdoblamiento en un activo mercado de libros usados, en encantes y almonedas; e, incluso, la constatada existencia de establecimientos de alquiler de libros. Todo ello suponía el acceso a la lectura de un amplio sector de la sociedad, lo que comporta necesariamente la pérdida de la antigua homogeneidad, existente entre los receptores, pero también entre éstos y los autores, como ocurría en los círculos cortesanos. La diversidad del público representaba un impulso adicional a la tendencia a liberar el consumo de textos y su recepción, es decir, su interpretación y funcionalidad, de los modelos establecidos, con la consiguiente pugna entre los intentos de control de la lectura y la autonomía de ésta, que tienen en el propio volumen impreso un campo de batalla manifiesto.

6.1.2. Los códigos del libro

El desarrollo de la imprenta en España entre finales del siglo XV y mediados del XVI discurre entre la inicial política proteccionista de los

Reyes Católicos y el estricto control a que Felipe II somete el libro. Isabel y Fernando vieron en la innovación técnica que comenzaba a instalarse en sus dominios un instrumento eficaz para extender y reforzar sus ideas políticas y con ellas impulsar la consolidación de su monarquía, por lo que impulsaron medidas favorecedoras de la industria tipográfica, incluida la exención de impuestos. Al comienzo del reinado de Felipe II, con el cambio de orientación política y cultural respecto a Europa y el impacto ideológico de la Contrarreforma, la actitud hacia el libro y la imprenta llega a invertirse, instalándose la sospecha ante su potencial peligrosidad, lo que dio origen al establecimiento de normas legales conducentes a restringir su importación desde las prensas europeas, controlar su circulación mediante la vigilancia inquisitorial y los índices de libros prohibidos (iniciados por Valdés en 1559) y canalizar su impresión mediante los rígidos mecanismos recogidos en la pragmática de 1558. Esta última es la que tiene una repercusión más honda en los procesos de la lectura, ya que no sólo condiciona qué se lee, sino también —lo que es aún más importante— el modo en que se lee, y ello con la plasmación en la estructura material del libro y la disposición de su texto.

La propia mecánica de la lectura se ve afectada por el reflejo el volumen impreso de su normativa reguladora [3.2.3.]. El espacio de los preliminares ofrece los elementos invariables que portican la lectura como plasmación de los filtros legales que debe pasar la obra. Ninguna se podía publicar sin la licencia previa, solicitada al Consejo Real, con validez no extensible a todos los reinos de la Corona, por lo que el procedimiento debía repetirse en cada territorio en que se desease imprimir el texto. A ello se sumaba en el caso de algunas órdenes religiosas la preceptiva autorización del titular, origen de conflictos importantes, como los que afectaron a las personas y las obras de Tirso y Gracián, por citar autores destacados. La licencia debía figurar impresa en el libro, y junto a ella las aprobaciones o censuras, igualmente obligadas, para garantizar la ortodoxia de los contenidos de la obra. Así lo administrativo convivía con lo moral, pero las fronteras entre ambos se borraban muy a menudo, con apreciables efectos sobre la recepción. Valga como ejemplo el argumento del ventero cervantino (*Quijote*, I,32) para defender la veracidad de los libros de caballerías, pues, según él, no podía ser falsa una historia que tenía licencia del Consejo para su publi-

cación. El resto de los preliminares obligados, la fe de erratas y la tasa, contribuían a esta impresión en el lector, la primera sustentando la autenticidad del texto impreso al confirmar la identidad de la copia con el original, y la segunda garantizando, sobre la teoría económica del *iustum pretium*, la preservación de la obra de los avatares del comercio, con su componente de relativización de los valores, y todo ello desde la ratificación del principio de autoridad (política, administrativa, económica, moral y, como corolario, también artística) extendida desde los preliminares al conjunto de la obra.

Esta dimensión, la más interesante en la perspectiva de los estudios literarios, se pone de manifiesto en el progresivo desplazamiento de las autorizaciones (nótese de paso la etimología del término y su conceptualización) desde lo estrictamente moral a lo estético, ampliando las escuetas afirmaciones iniciales de que la obra no contenía nada contrario a la fe cristiana y la moral con observaciones, a veces minuciosas y precisas, sobre el estilo de la obra, su uso de los modelos y sus procedimientos de imitación, constituyendo un germen muy importante de la posterior crítica literaria. Esta vertiente tiene su continuación y ampliación dentro del marco de los preliminares en los prólogos y dedicatorias, no sólo por las ideas poéticas que en ellos pueden verterse. Más significativos pueden llegar a ser el valor sintomático de estos textos y sus indicaciones acerca de las alteraciones en la pragmática de la comunicación, especialmente en lo referente a la caracterización, papel e importancia del lector. Basta observar el paulatino desplazamiento desde las dedicatorias a personajes destacados y, en cualquier caso, individualizados o caracterizados (con una notable frecuencia de aparición de la mujer como dedicataria de los textos poéticos y de ficción), a los genéricos prólogos a unos lectores anónimos, cuya actitud se sitúa alternadamente entre la piedad y el desdén, entre la inteligencia y la incapacidad. La novelística en la transición entre dos siglos y el cambio de modelos narrativos y pragmáticos ofrece relevantes ejemplos de esta situación, con la evidencia del doble prólogo que Mateo Alemán coloca en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* y la ironía desplegada por Cervantes, a partir del plagio que en su dedicatoria hace de la de Herrera en su *Anotaciones*, el juego ficcional que articula los poemas laudatorios, el prólogo y sus referencias metaliterarias a los propios preliminares. Aun sin establecer una relación inflexible entre el primer modelo

y la vigencia del mecenazgo, frente al vinculo entre el mercado y la nueva modalidad prologal, no cabe duda de que los modelos reflejan variaciones en el estatuto socioeconómico y artístico del autor [4.1], en paralelo a una alteración del perfil del lector y, sobre todo, de la naturaleza de la lectura.

Los preliminares establecidos por la legislación acerca del libro adquieren en la regularidad de su codificación a partir del principio de autoridad una función semiótica como paratextos, es decir, como textos secundarios que enmarcan el texto principal, reflejando las tensiones entre la intencionalidad autorial o institucional y la pragmática real de la comunicación [3.3]. La confrontación se hace más evidente al acentuarse en los autores y su entorno la conciencia de que la multiplicación de los receptores deviene en heterogeneidad de la lectura, con sus riesgos de manipulación, distorsión y minusvaloración del sentido del texto. Por ello, los preliminares se convierten en el instrumento privilegiado para orientar desde el pórtico del libro su lectura, sometiéndola a los cánones de la ortodoxia, no menos que para evitar el riesgo de una interpretación errónea, para mantener un principio de autoridad al que se continuaba adscribiendo la concepción autorial.

La continua apelación de autorizaciones, dedicatorias y prólogos a la existencia de una lección moral bajo la superficie del texto [5.2], necesariamente sometida a la demanda de entretenimiento por parte del público lector, y su insistencia en la imitación de los modelos [4.2] es el indicio más incuestionable de que la lectura se iba desasiendo de estos principios, ya sea por el desinterés ante una finalidad utilitaria desplazada completamente por el deleite, ya sea por la incapacidad por parte de un lector no culto para percibir las relaciones con unos clásicos grecolatinos que le resultan ajenos. La implantación definitiva de estos dos impulsos, su aceptación por parte de los autores y su incorporación a la práctica de la escritura dotan a ésta de la autonomía estética y de la capacidad de innovación, requisitos imprescindibles para la existencia y el funcionamiento de la literatura moderna. Y en este proceso el definitivo triunfo de la comunicación escrita sobre la oralidad, de los lectores sobre los oidores, es una marca significativa, la confirmación de la existencia actuante de un consumo literario, inseparable del libro, el mercado, la recepción individual y la lectura libre y fruitiva.

6.2. El consumo literario

Sin duda, el caso de Alonso Quijano sólo puede ser considerado como representativo en cuanto hipérbole. Su nivel de gasto en la adquisición de libros en relación con sus rentas excedía con mucho a los límites, más moderados, de los hábitos de adquisición y lectura de la generalidad de sus contemporáneos, pero su aparición en una novela de éxito denota que la situación no era del todo ajena a sus contemporáneos y que, además, se percibía como problema. El quebranto de la hacienda se sumaba al menoscabo del juicio, pero uno y otro riesgo de la comunicación con los libros eran sorteados por un número cada vez mayor de personas. En la misma cronología del *Quijote* el estudiante Girolamo da Sommaia anotaba cuidadosamente en su diario todos sus gastos, y entre ellos ocupaba un lugar de relevancia la adquisición de libros o su alquiler, y las cantidades no eran insignificantes en el marco de la modesta economía del pupilo de las aulas salmantinas. El hecho de que esta práctica pudiera corresponder a hábitos traídos de su Italia natal queda neutralizado ante la evidencia, ésta sí incuestionable, de que en su entorno castellano podía satisfacer perfectamente su demanda de libros para el consumo propio.

Entre los dos lectores, Quijano y Sommaia, la diferencia se sitúa en lo relativo al espectro de sus preferencias, mucho más restringido y especializado en el caso del hidalgo manchego, según pone de relieve la relación de títulos registrada en el donoso escrutinio de su librería. Pero, aunque estuviera lejos de alcanzar la hegemonía, la ficción no está ausente en el conjunto de títulos mencionado por el estudiante italiano. Si cotejamos los datos extraídos de su diario con los que proporciona el estudio de los inventarios de bibliotecas, como las de Mal Lara, Barahona de Soto, Arias Montano, Alonso de Barros, Pablo de Céspedes, Rodrigo Caro, Tornamira, Solís o el conde de Salinas, comprobaremos una similitud, que se convierte en una progresiva presencia de la ficción literaria, no ya en los atriles o en las manos de los lectores —lo que resulta incuestionable a tenor de los datos de producción editorial—, sino, lo que es más significativo, en los inventarios de bienes por los que se muestra alguna consideración, de prestigio o simplemente económica.

Sin llegar a los niveles del coleccionismo bibliofílico de autores como los mencionados, el hábito de lectura desde mediados del XVI se muestra cada vez más extendido, y de ello dan testimonio las páginas de ficción, pero también las consideraciones de arbitristas, políticos y moralistas. La necesidad de recurrir a una pragmática para restringir el consumo de obras de ficción, comedias y novelas indica los niveles alcanzados por la lectura de estas obras, como lo ratifica la gran cantidad de subterfugios desplegados para burlar la prohibición, desde la pura piratería editorial a la conformación de géneros y disposiciones textuales novedosas, a lo que se aplicaron autores tan importantes como Tirso, con sus misceláneas que incluían novelas y obras dramáticas, y Lope de Vega, quien con *La Dorotea*, «acción en prosa», recurre a una formalización genérica sin más raíces que la lejana fórmula celestinesca.

La experiencia de los diez años sin licencias de impresión (1625-1634) para las más conspicuas obras de ficción vino a demostrar lo generalizado de su demanda por el público, rompiendo una posible especialización en su consumo señalada por Chevalier para los modelos editoriales y genéricos del siglo XVI, como los libros de caballerías, los libros de pastores o la épica culta, y obras excepcionales como el *Lazarillo* y la *Celestina*. No se generalizaron del todo las preferencias, pues cada sector del público lector orientaría sus gustos a aspectos diferentes

del mismo discurso genérico y distinguiría niveles de predilección en el conjunto de los comúnmente aceptados. En cuanto a esto último, pasado el ecuador del siglo XVII, las críticas morales de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde* siguen insistiendo en la heterogeneidad de preferencias de cada tipo (la dama, el galán, el estudiante...) en su elección de lecturas, sólo emparentadas por su carácter ficcional y, por tanto, condenable para el moralista. Volviendo al primer caso, al repetido ejemplo extraído de las páginas del *Quijote*, con la variedad de gustos de la familia del ventero Juan Palomeque en su disfrute de los libros de caballerías o las observaciones sobre la recepción de la primera parte que el autor introduce en el prólogo de la segunda, podemos añadir el que se desprende la recepción de la comedia en el marco del corral, donde la rotundidad del éxito de la forma proviene a todas luces de que el variado público asistente a la representación encuentra elementos suficientes para la satisfacción de su gustos particulares.

La sociología del público, con sus preferencias y hábitos de consumo diversificados, es uno de los factores determinantes de la liberación que el texto experimenta respecto a la sujeción al criterio de verdad, a la utilidad y al sentido único, por encima de la reticencia que ello despertaba entre los moralistas y los autores más conservadores. Pero el fenómeno trasciende el plano de la lectura y afecta al texto mismo, obligado a romper los límites impuestos por los moldes clásicos para dar cabida a un gusto plural, incluyendo fórmulas de hibridación y mezcla de elementos, que abandonan el principio de decoro y orientan la escritura por nuevas vías, en oposición a lo establecido desde los versos preliminares de la *Epistola ad Pisones* de Horacio. El modelo de la poética renacentista, de base horaciana, se ve desbordado por una estética barroca basada en la variedad, en la mezcla de elementos. La hibridación propia de los nuevos modelos opera por igual en la transformación de los moldes genéricos heredados, en la aparición de formas nuevas y, en general, en la afirmación de un modelo estilístico y poético caracterizado por la ruptura de las normas.

A ello obedece, en la transición entre los siglos XVI y XVII, la transformación del panorama en relación con el sistema vigente en los siglos anteriores, la primera fractura relevante en la poética clasicista. Un primer elemento es la transformación del canon comédico a partir de la mezcla de elementos en todos los niveles: acción, espacio, tiempo,

personajes, métrica, estilo..., con una fórmula centáurica que mezcla el drama y la comedia, rompiendo la jerarquía y distinción de los niveles estilísticos. A su lado, se desarrolla un género nuevo, la novela, que en la pluma de Cervantes despliega toda su variedad, a partir de los modelos de la narrativa idealista del siglo anterior, pero también con la novedad expresa de las *Novelas ejemplares*, identificadas como comedias en prosa. Finalmente, Góngora lleva la mezcla de registros a su máxima expresión, en una revisión paródica de la herencia lírica del renacimiento que alcanza cumbres parejas en la radicalidad innovadora de las *Soledades* (una poesía que «ni es épica ni es lírica», según Cascales), en la creación jocoseria de los romances de Hero y Leandro y de Píramo y Tisbe y en la creación del desmesurado Polifemo, emblema de la monstruosidad representativa de la nueva concepción estética.

Como ocurriera en las primeras décadas del XVI, con la aparición del nuevo público lector, su transformación y el desarrollo de sus hábitos de consumo literario se hallan en la raíz de los cambios estéticos entre los dos siglos. Si no resultaron homogéneos fue por las diferentes actitudes de los autores ante esta realidad, entre la aceptación y el rechazo, entre el seguimiento de las preceptivas y la adaptación a las exigencias del mercado literario; en sus posiciones no dejaría de intervenir el estatuto socioeconómico del escritor y la relación entre la producción literaria y su *modus vivendi* [4.1.5].

6.3. Recepción e *imitatio*

Un factor importante para el análisis literario es el hecho de que todo autor antes de serlo es un lector, lo que constituye la base de toda la tradición. Pero esta realidad común a toda la literatura cobra un peso especial en estos siglos, por la vigencia de la doctrina de la imitación como base de la poética clasicista y por el hecho de que los propios autores son los receptores privilegiados, cualitativa y cuantitativamente, de la escritura. El cambio en esta situación desde mediados del siglo XV al pleno siglo XVII representa un motor decisivo en las transformaciones operadas en la letras del período.

A finales de la edad media, con la vigencia de las cortes poéticas y la tratadística del incipiente humanismo, destinada a los letrados, la comunicación literaria se movía en círculos muy cerrados, basados en una notable identificación entre emisores y receptores, lo que propiciaba una estabilidad de las formas y un fuerte respeto a las reglas. La ampliación del público desde comienzos del XVI se ve acompañada por innovaciones sucesivas centradas, más que en la ruptura de los modelos clásicos, en la incorporación de nuevos modelos, generalmente romances. Éstos se suman a los anteriores, pero siempre manteniendo la importancia de la

imitatio, como todavía en 1574 sostenía el Brocense respecto a la poesía de Garcilaso, al defender sus comentarios a los versos del castellano. Pero el ideal de imitación compuesta, con la multiplicación y variedad de modelos, comenzaba a fracturar la importancia y centralidad de éstos, que se iban mostrando cada vez más alejados a favor del principio de innovación.

El proceso, además de a la escritura, afecta a la presencia de los clásicos en el panorama de la lectura, correspondiente al volumen de la producción editorial española de los textos grecolatinos originales y su peso en los poetas del período humanista. Sin perjuicio de las matizaciones que puedan introducirse, derivadas de la circulación de ediciones europeas o de la recurrente aparición de las formas neoclásicas, de Garcilaso a Villegas, conviene revisar la «idea recibida», si no para introducir una variación sustancial en el panorama dibujado, sí para precisar el peso específico de cada uno de los *auctores* y la incidencia en escritores u obras concretas de nuestras letras.

Como se desprende de los estudios de Beardsley sobre las traducciones de los clásicos, que son la manera más directa de extender la lectura a un público más amplio, su recepción se mantuvo en torno a un núcleo de autoridades, sin diferencias sustanciales a lo largo del período. Con oscilaciones explicables, como el descenso en la popularidad de Boecio o Séneca en el XVI, los primeros puestos en frecuencia son sistemáticamente ocupados por unos autores que constituyen el canon: Ovidio, Virgilio y Horacio, a los que se suman Apuleyo y Luciano, representantes de corrientes anticlásicas recuperadas como modelos narrativos, y Terencio, lo que nos recuerda la vinculación de esta pervivencia con su incorporación a los programas educativos. En ellos, ya sea el humanista o la *ratio studiorum*, se forja la familiaridad con los textos latinos —el helenismo muestra un progresivo declive—, mientras los estudiantes adquieren una académica formación retórica y doctrinal, lo que se proyecta de forma cohesionada en la práctica de la escritura, al menos mientras ésta va destinada a unos lectores con una formación similar, forjada en el conocimiento de los clásicos y en los preceptos de la imitación, pero de difícil sostenimiento cuando el público lector carece mayoritariamente de las claves necesarias y se apoya esencialmente en los dictados del gusto. Así, el autor del *Lazarillo* puede comenzar su texto citando a Plinio y Cicerón y aun construir éste sobre

el modelo de *El asno de oro* y los diálogos lucianescos, pero en su desarrollo se aleja de los principios modelizadores de la *auctoritas* y la *imitatio*, y, desde luego, no reside en ellas la clave de su éxito inmediato entre los lectores.

Por el contrario, el soneto de Quevedo *Desde la torre* ejemplifica el ideal aristocrático tan característico del autor y de la poética clasicista: en su «conversación con los difuntos» articulada en su retiro «con pocos pero doctos libros» manifiesta el respeto a los modelos clásicos y el rechazo a su contaminación. Se perfilan así dos actitudes lectoras en relación con otras tantas modalidades de escritura. En el caso de la polémica en torno a Góngora o, más concretamente, en el enfrentamiento quevedesco al autor de las *Soledades*, se revelan estas diferencias poéticas, una franca contraposición que va más allá de las superficiales coincidencias estilísticas a partir del uso de recursos comunes, como el conceptismo. En el contraste entre estos dos autores, donde la distancia generacional es tan poco pertinente como la diferencia geográfica, se perfila la confrontación, tampoco traducible en términos epocales, entre una actitud clasicista, la de Quevedo, de seguimiento de los modelos, la doctrina de la imitación y el principio del decoro, y una actitud innovadora, la gongorina, en la que todos estos valores resultan cuestionados. Bien es cierto que en casos como el presente las diferencias no se pueden explicar en términos de recepción, ya que, con matices, los dos autores cuentan con una formación similar, un parejo nivel de cultura y un común distanciamiento de las presiones del mercado, como manifiesta la paralela reticencia a la publicación de su poesía, que sólo se plantean al final de su vida y como recopilación y ordenación de toda su producción. Por otra parte, tampoco cabe hablar en el caso de Góngora de ignorancia o desdén por los clásicos, cuyos ecos afloran continuamente en sus versos, por no insistir en dónde se sitúan las raíces argumentales de sus grandes poemas. Lo que manifiesta en todo caso Góngora es un cambio en su actitud de lector en su relación con los clásicos, conducente al abandono de la imitación servil para traspasar incluso los límites de la *emulatio*, de la rivalidad, y situarse en un espacio distinto.

En las antípodas de su estética, lo mismo hacía el lector vulgar, para quien la producción de sus contemporáneos resultaba más atractiva que la de los autores antiguos. El incremento de los porcentajes de

textos en lenguas romances en las bibliotecas, aun en las de los autores más cultos, es otro índice de esta inversión, la cual se manifiesta ya plenamente, como tantos otros aspectos innovadores, en esa auténtica biblioteca virtual constituida por las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso. En ellas, y a diferencia del modelo retórico y humanista aplicado por el Brocense en su comento, el poeta sevillano multiplica las referencias a los autores de su entorno más inmediato, hasta llegar a conformar una auténtica antología de la poesía andaluza del momento (compitiendo en autoridad y dignidad con los clásicos), sin duda, un elemento de atractivo importante en su proyecto de darle a su trabajo una amplia difusión. Con ello, incluso el primer poeta clásico nacional, al tiempo de ser erigido como tal, ve matizado su papel modelizador al sustituir el principio de imitación por el de superación, en la dinámica que adquirirá su mayor auge en las décadas siguientes. El modelo del comentario humanista, conformado para la edición y difusión de los clásicos grecolatinos, a partir de su desplazamiento a un autor romance y casi contemporáneo, sirve de puente hacia una forma de recepción de los modelos prácticamente opuesta y alejada del valor de la imitación.

6.4. La recepción crítica

El estudio literario requiere incorporar la consideración del papel del destinatario al que iban dirigidos originariamente los textos, pero exige también asumir los condicionantes de la propia perspectiva, rara vez coincidente con la de los lectores históricos que se enfrentaron por primera vez a las obras. Evidentemente, el sujeto del estudio literario en los albores del tercer milenio no puede identificarse y apenas presenta rasgos de semejanza con la duquesa de Soma, Alonso Quijano o el anónimo asistente al patio del corral. Este hecho a veces implica la existencia de una mirada doble, cuya validez estriba precisamente en su capacidad para mantenerse sin que una perspectiva se imponga hasta la anulación de la otra. De ser así, nos hallaríamos ante una reconstrucción arqueológica de una realidad muerta y sin interés para el lector actual o, por el contrario, ante una arbitraria lectura ahistórica sin más criterio que la sensibilidad, el gusto o el capricho impuesto en cada acto de recepción.

La existencia de, al menos, dos lectores, el receptor ideal al que el escritor enderezaba su obra y el que la actualiza en un momento dado, incluso a distancia de siglos, representa la constatación de que, de todos los elementos del proceso de comunicación literaria, el

lector —los lectores— es el único, junto con el texto, con proyección en el tiempo y continuidad hasta el presente, hasta cualquier presente en el que situemos nuestra reflexión. El autor, a veces desconocido, muere y desaparece, las normas poéticas se alteran y hasta se invierten, los cauces y soportes de transmisión se modifican, la realidad a que los textos hacen referencia es barrida por el paso de la historia; también el lector histórico cambia, pero su cambio es la garantía de su permanencia, sin la cual la comunicación literaria no es posible, ya que el texto se queda reducido a un mero objeto material, sin funcionamiento comunicativo. La lectura no sólo actualiza y alimenta la pervivencia del texto; puede llegar a alterarlo significativamente, incluso en su materialidad, pero sobre todo e inevitablemente en su valor. Al imponer su mirada, el lector potencia un determinado perfil del texto, construye su imagen desde su propia perspectiva, una perspectiva cambiante y modificada históricamente, haciendo de la lectura de la obra una sucesión indefinida de miradas e interpretaciones. A diferencia de la dinámica de los demás elementos de la comunicación, donde la aparición, por ejemplo, de un nuevo soporte desplaza o sustituye al anterior, las lecturas no se excluyen: se superponen estableciendo una relación dialéctica base de una nueva recepción, de creciente complejidad y profundidad. De ahí que no exista, más allá de un hipotético momento auroral, una lectura ingenua, una mirada limpia de condicionantes o imágenes previas; la lectura se construye a partir de las interpretaciones y los valores heredados, en una sedimentación que gana en espesor cuando el lector se halla ante un texto separado por los siglos y sancionado canónicamente por una historia literaria valorativa. Y estas circunstacias se producen de manera paradigmática en el caso de los textos de los llamados siglos de oro.

6.4.1. Concepto y valor

Esa misma denominación generalizada es el signo más evidente de la diferencia entre la lectura actual y la que pudo tener un contemporáneo de Garcilaso o Cervantes; también supone la decantación y consolidación de la serie de lecturas heredadas, hasta el punto de conformar

la realizada con posterioridad. En el caso del considerado período áureo el lector actual se encuentra ya antes de su acercamiento con un estado de canonización que lo sitúa ante los textos del pasado con la misma actitud de respetuosa distancia que caracterizaba la imitación clasicista de los modelos [4.2.1].

Del mismo modo que la literatura moderna se asienta a partir del cambio de actitud respecto a los modelos y la necesidad de su actualización, la lectura crítica sólo se puede establecer desde una similar actitud de desacralización, cimentada en una paralela conciencia de la historicidad, la de las lecturas heredadas y la de la propia perspectiva adoptada. Es necesario, pues, conocer, primero, y revisar el conjunto de imágenes críticas, situándolas en su concreta dimensión teórica e histórica, en la que asienta su validez y en la que encuentra, al mismo tiempo, sus propias limitaciones. Toda crítica, entendiendo por tal el acto de recepción valorativa, es en su inicio y en su esencia un acto de lectura, pero al cristalizarse se convierte también en un elemento de mediación, filtro para lecturas posteriores, condicionadas, orientadas o, sencillamente, alimentadas por una perspectiva determinada, tanto más cuanto la categorización histórica de conjunto cristaliza en una denominación tan valorativa como «siglos de oro», convertida casi en una definición y, en consecuencia, en un juicio de valor.

Ya ha quedado apuntado [1.1] el proceso de formación del concepto y su fijación lexicográfica, con unas claras raíces en la propia conciencia histórica de la época, situada en una noción cíclica en la que el prestigio del tiempo presente se construye sobre la recuperación de un tiempo pasado. Su carácter remoto, a partir de la propia idealización que esta lejanía facilita, se proyecta en la construcción de un modelo historiográfico y crítico con proyección hasta el presente y basado en la dualidad y la alternancia, en unos casos de base evolutiva y en otras de carácter pendular, que afectan a todo tipo de periodizaciones: la periodización corta, apoyada en el criterio generacional, la de carácter medio, con polaridades como las de renacimiento y barroco, y las de *longue durée*, como la que opone momentos clásicos y anticlásicos; los criterios se desplazan desde el eje de la historia al de las coordenadas estilísticas, como en el modelo crítico de las escuelas, ya sean consideradas formalizaciones históricas, ya queden vinculadas a determinismos geográficos, como los que han tomado la supuesta oposición entre andaluces y cas-

tellanos como elemento de articulación del desarrollo histórico del período, además de como criterio de valoración.

6.4.2. Repertorios y modelos contemporáneos

Ambas perspectivas histórico-críticas tienen sus raíces en la propia época, cuando se apunta y empieza a consolidarse una conciencia histórica, que, como no podía ser de otra manera, se vincula directamente a la formación de una autoconciencia. Por esta razón desde mediados del XV podemos encontrar elementos de autorrepresentación, de construcción de un imaginario del presente como base de una actitud de afirmación, en la que se asientan caracterizaciones tan autocomplacientes como «humanismo», «renacimiento» o «edad de oro». En el ámbito de las letras las primeras manifestaciones las podemos situar en la creciente aparición de galerías de autores y repertorios de obras, en un conjunto en que adquiere aún más valor canonizador la institucionalización de la serie que los elogios que pudieran dedicarse a cada uno de sus elementos. Bien como digresiones episódicas de discursos narrativos más amplios, desde la epopeya a la novela pastoril, bien como series líricas de carácter unitario y específico, entre las relaciones de amistad humanistas y las posteriores formalizaciones académicas, los conjuntos de retratos elogiosos de autores llegan a apuntarse como modelo genérico, hasta el punto de dar origen a desarrollos paródicos. Recuérdese cómo a partir del modelo del palacio de la maga Felicia en *Los siete libros de la Diana* (1559) de Montemayor, la alabanza de personas ilustres y, singularmente, poetas se convierte en un rasgo característico de los libros de pastores canónicos; en él se actualiza el *locus* retórico de la enumeración, que ya en Homero da lugar a pasajes tan imitados como el de la presentación de naves, ejércitos y capitanes en la *Ilíada*, o el encuentro con los espectros en el Hades en la *Odisea*; convertido este último en núcleo argumental de la *Divina Comedia*, su presencia en las letras españolas llega con la imitación alegórico dantesca, apareciendo ya en los decires de Mena y Santillana.

No puede citarse, quizá, un ejemplo de la altura lírica de la *Galeria* de Marino en Italia, pero sí menudearon las colecciones de semblanzas y elogios de grupos de autores, como las dedicadas a los sevillanos por Francisco Pacheco y Rodrigo Caro, por Pérez de Montalbán a los ingenios madrileños y por Ustarroz a los aragoneses. Entre todas estas recopilaciones, *El laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega muestra su singularidad por la superación de las barreras regionales y por el empleo del verso épico-narrativo mediante la silva, convertida en característico molde genérico. La retórica laudatoria que se despliega y se hace tópica en estas galerías es puesta en evidencia y parodiada con lúcida ironía —que no excluye al propio autor— en el cervantino *Viaje del Parnaso* (1614), donde la imitación de un modelo italiano no impide que la fábula burlesca se convierta en una alegoría crítica de la república de las letras paralela a la que por fechas cercanas construía Saavedra Fajardo. A diferencia de Cervantes, en este autor se plasma una actitud más característica de la poética dominante, vuelta a los modelos del pasado, lo que deriva en una categorización conceptual impuesta sobre las diferencias individuales —el rasgo que percibe la crítica— articulada en una dialéctica de degeneración y posibilidades de recuperación plasmada en la consideración histórico-crítica dominante, formulada sin diferencias esenciales en Santillana y Boscán y subyacente a todas las valoraciones elogiosas dedicadas a los autores contemporáneos.

Más significativa de la consolidación valorativa de la producción coetánea que esta retórica laudatoria es la disposición, ya en el siglo XVII, de repertorios para dar cuenta de las obras y autores del presente, en pie de igualdad, cuando no de emulación, con los frutos de la antigüedad. No de otra forma se puede interpretar la recopilación bibliográfica que Tamayo dejó en forma manuscrita con el rótulo de *Junta de libros, la mayor que vieron los siglos* (c. 1624) en la que se registran las obras con pareja atención a sus autores y a sus datos de impresión; pocas décadas después, la erudición de Nicolás Antonio le permite acometer una obra enciclopédica, la *Bibliotheca Hispana Vetus* y la *Biblioteca Hispana Nova* (1672) en la que el presente rivaliza con el pasado bajo el signo del libro, de la metáfora de la biblioteca.

En el orden de la poesía lírica es donde más claramente se aprecia el proceso de conformación del canon o, al menos, de los intentos de sustituir la incontrolada recepción individual por una lectura regulariza-

da y canalizada. La primera vendría representada por el fenómeno de los cartapacios poéticos, en los que cada lector iba anotando de manera asistemática las composiciones que le gustaban o, sencillamente, que llegaban a su conocimiento, ofreciendo una imagen multiforme y heterogénea de la poesía del período, en muchos casos con delimitaciones geográficas, cronológicas, sociales o estéticas. Como alternativa a este cauce aparecen desde muy temprano las antologías, que pasan del carácter de recopilación exhaustiva, como el *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, a las parciales (los romanceros) o muy específicas, tan marcadas como las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa, con ejemplos de conciliación, como el publicado por Esteban de Nájera (1554) para unir italianismo y tradición castellana o el elaborado por Alfay (1654) con las distintas corrientes poéticas del XVII. Frente al manuscrito, la fijación del libro supone la extensión de una lectura generalizada, que, si llega a imponerse, puede constituir la nueva imagen del canon.

Es también en el ámbito del libro impreso donde se confrontan las actitudes innovadoras y las tendencias de carácter conservador, si bien ambas planteadas con una equivalente actitud de afirmación de un canon. La canonización de la forma emergente se plantea, a través de la edición impresa, por medio de la fijación de una lectura, o, lo que es lo mismo, por medio de un comentario que consagra la condición de clásico; generalmente, la respuesta desde las posiciones reacias al cambio se produce en el ámbito del manuscrito. Las polémicas resultantes, sobrepasadas ya las fronteras de unos cauces concretos, se convierten en uno de los motores más activos del desarrollo estilístico, de la autoconciencia resultante y de las posiciones críticas desde las que se fijan las lecturas posteriores.

Así ocurre con la poesía de Mena, editada y comentada por Hernán Núñez y consagrada por su valor modélico en la *Gramática* (1492) de Nebrija, a lo que sucede la impugnación valdesiana —de ficción oral y fijación manuscrita, con muy limitada difusión— desde postulados que tratan de acceder a un ideal de clasicidad por encima del paréntesis establecido por la estética medieval. El proceso se repite pocas décadas después en torno a la poesía de Boscán y Garcilaso, editada por el primero con un auténtico programa estético, para consagrar el valor culminante de la obra del toledano, que menos de cuarenta años des-

pués contará con dos distintas ediciones comentadas con voluntad de otorgarle el valor canónico de un auténtico autor clásico en la lengua romance; las reacciones se suceden a lo largo de todo este proceso, cuestionando desde posiciones conservadoras, y con la constante del manuscrito, las novedades en la nueva poesía o en la lectura de la misma: es lo que aparece en los burlescos versos cortesanos de Castillejo, en la anónima impugnación a la teoría de la imitación del Brocense y en el apócrifo ataque del Prete Jacopín a la personal lectura de Herrera. Con curiosa regularidad en la secuencia temporal el proceso se repite a raíz de la aparición de los poemas mayores gongorinos, sobre los que se desatan las críticas de las más diversas procedencias, prácticamente todas con el rasgo común de fijar en el manuscrito el campo de batalla, frente a la actitud de los defensores de la nueva poética de editar la obra del maestro cordobés y hacerlo al modo de un clásico, con anotaciones y comentarios, aunque la forma y el fondo de éstos representaran la antítesis más radical de la propuesta estética de Góngora. En el desarrollo del proceso, de uno a otro episodio, se pone de manifiesto que, pese a las propuestas de una historiografía acantonada en posiciones decimonónicas y lo superficial de las apariencias, lo que se dilucida no es una competencia regional —insostenible en las oposiciones Garcilaso-Castillejo, Brocense-anónimo impugnador, Góngora-Jáuregui, etc.—, sino una oposición de planteamientos estéticos y, en ocasiones, de actitudes ideológicas expresión de diferencias sociales [4.1], como las que oponen a los aristocráticos defensores de la tradición (el cortesano Castillejo, el Almirante de Castilla disfrazado de Jacopín, el Jáuregui integrado en los círculos de Quevedo y Olivares...) a las propuestas de unos letrados cuya dignidad radica principalmente en esta misma condición.

Como ante los clásicos grecolatinos, percibimos diferencias de lectura ligadas a variaciones en el concepto de la imitación de los modelos, situados en el origen de los cambios estilísticos y estéticos. Lo significativo es que en este caso no se trata de una alteración en el plano material, con la desaparición o la sustitución de unos textos, sino de una transformación en el orden intelectual, en el modo de leer los textos y en los criterios para su valoración. La primera de las lecturas, la crítica ilustrada y neoclásica, forjada desde la alteridad y una cierta distancia, recoge y sintetiza posiciones que venían fijándose desde el tercio central del siglo XVII. Y no hace falta recordar que la visión neoclásica es

uno de los pilares de la construcción crítica sobre estos siglos, junto a la heredada de la visión romántica. Ampliemos lo apuntado en 1.1.

6.4.3. Lecturas críticas

La estética ilustrada representó, desde el criterio del buen gusto y el respeto a las normas, una recuperación del espíritu con que ya se habían defendido los principios del clasicismo. Así lo hicieron los autores cultos del siglo XVII frente a las exageraciones a que habían conducido los desarrollos del barroquismo, con particular incidencia en la poesía, y contra la degradación operada por la presión del gusto popular, especialmente en el teatro. En el siglo XVIII la filología ilustrada y un incipiente positivismo impulsaron una actividad editorial y crítica, con importantes frutos en la recuperación de textos medievales, pero también en la edición de textos de los siglos XVI y XVII, como los recogidos en la edición de las obras no dramáticas de Lope de Vega por Cerdá y Rico y el impresor Sancha (1776-1779) o las promovidas o realizadas por Nasarre, Azara, López de Sedano y Estala, en la que vieron la luz abundantes muestras de la poesía inédita de finales del XVI y principios del XVII, pero también con acercamientos críticos a la obra del período anterior, como los recogidos por Mayans en su biografía de Cervantes (1737). La afirmación nacionalista apuntada con los albores del romanticismo, con figuras relevantes como Alberto Lista y Blanco White, sirvió de puente sin solución de continuidad entre la formación clásica y el gusto del nuevo siglo. Al margen de algunas condenas, como la que siguió pesando sobre el Góngora de los poemas mayores, se mantuvo la continuidad en el aprecio de la producción áurea, en especial la más directamente vinculada con la tradición popular española. La polémica acerca del teatro nacional entre José Joaquín de Mora y Böhl de Faber, punto de partida del romanticismo español, es una buena muestra de esta actitud, decantada en una superior valoración de las formas menos cultas y clásicas, en especial, las del siglo XVII, en las que se empieza a conformar la idea de una representación del espíritu nacional, de un espíritu romance contrapuesto al clasicismo de aires grecolatinos considerado como característico del siglo XVI.

La inversión de estos valores, con la condena más firme del barroco, se forja en la obra de Menéndez Pelayo, cuya indudable monumentalidad pesó como una lápida en la crítica contemporánea y de las siguientes generaciones, extendida a través de la obra de Menéndez Pidal hasta bien entrado el siglo XX, con la labor del Centro de Estudios Históricos, en el que se forjan el método, los planteamientos y los valores de la escuela filológica española. En este tránsito, sin embargo, se produce una oscilación entre el clasicismo dominante en la estética de don Marcelino, compartida con ilustres contemporáneos, como Juan Valera, y plasmada en una preferencia por la etapa renacentista sobre la barroca, y un nacionalismo de base romántica y revitalizado por la crisis del 98. La Biblioteca de Autores Españoles impulsada por Rivadeneyra desde 1846 muestra a las claras estos planteamientos y su evolución, conviviendo desde sus tomos inciales Cervantes, Moratín y Calderón, ya en un intento de fijación canónica. Su vigencia se proyecta hasta nuestros días, al encontrarse con fenómenos confluyentes, como la regulación del sistema educativo, con sus contenidos y valores, y las preocupaciones sobre el ser de España y su regeneración, que, entre otras consecuencias, impulsaron las reformas en la enseñanza. También se traduce la crisis finisecular en la preocupación por definir los caracteres de la literatura nacional, como hará Menéndez Pidal, enfatizando los rasgos más anticlásicos y particularistas. Aunque este énfasis se centra en la producción medieval, privilegiada por el crítico y convertida en el eje de la escuela filológica española, su repercusión alcanza a la época del barroco, en la que se subraya el contraste entre la decadencia política y el esplendor de sus letras, ampliando el concepto de «Siglo de Oro» o «Siglos de Oro», para abarcar también las obras del XVII [1.1].

El giro definitivo se produce con la actitud crítica de los autores de la llamada «generación del 27», quienes, en su calidad de poetas profesores, aunaron su formación filológica y sus posiciones estéticas vanguardistas, con el paradigma de la «poesía pura». La empresa culminante es la recuperación editorial y crítica de la obra de Góngora con motivo del centenario, convertido en bandera y signo de identidad del grupo. Atrás quedaban ya otras posiciones críticas emparentadas con la actitud regeneracionista y su rechazo de la desmesura y supuesta vaciedad de las obras barrocas, tan censuradas, por ejemplo, en la pluma de Antonio Machado. Pero lo que el poeta de *Campos de Castilla* censuraba a través

de la voz de Mairena es justo lo que reivindica la nueva generación, en este caso, además, pertrechados sus principales representantes con un instrumental filológico y crítico más desarrollado, como en el caso de los catedráticos Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Jorge Guillén, pero también con ejemplos de finura crítica de carácter menos académico, como la exhibida por Gerardo Diego y Luis Cernuda. Con ellos, y a través de la puerta abierta por la revalorización de Góngora, se recuperan las obras de otros poetas del XVII, al tiempo que se establece la conexión entre esta etapa y la anterior, para reforzar la imagen de un período áureo que se aspira a recuperar y emular, en una suerte de «edad de plata». El espíritu del regeneracionismo se abre a los aires cosmopolitas y europeos, en los que ya pesaba la consideración de nuestros poetas, como en el caso de la exaltación de Góngora por Mallarmé, en los inicios de una poética de la vanguardia y, por ello, radicalmente formalista y anticlásica.

El ejemplo del poeta francés nos sirve para llamar la atención sobre lo que en estas revalorizaciones críticas había de interesados intentos de forjar y consolidar una reconocida genealogía poética, sobre la que los autores tratan de asentar su propia producción, entre la admiración sincera y el meditado programa poético. Si en la primera vertiente podemos encontrar ejemplos sobresalientes, como la devoción de José Hierro por Lope, la segunda actitud, generalmente en manos de quienes combinaban el ensayo con la creación, tuvo una repercusión más extensa y profunda. Es el caso de Guillén, con los trabajos recogidos en *Lenguaje y poesía*, o las conferencias de Lorca sobre el concepto de la metáfora, en las que Góngora adquiere un papel de centralidad, el mismo que, por medio de una antología homenaje, desarrolla Gerardo Diego; pero también hay que situar en esta perspectiva la labor de Cernuda, con su reivindicación de la poesía de Cervantes o su acercamiento al barroco a través de la poesía de los metafísicos ingleses, en los que encuentra un antecedente de su propia escritura poética.

En esta dinámica de recuperaciones, la ruptura representada por la guerra civil y la imposición del espíritu nacional, inseparable de la actitud autárquica y aislacionista asumida por el nuevo estado y desarrollada por su ideología, puso el acento no sólo en la perfección de la forma, convertida en bandera poética en la inmediata posguerra, con los sonetistas agrupados en la revista *Garcilaso*, sino también en los conte-

nidos, católicos, nacionales y, al tiempo, imperiales, destacados en la producción del período, consumando la identificación de un período áureo con el paradigma de la cultura nacional, en un ciclo que arranca con los Reyes Católicos y llega hasta la decadencia imperial, coincidente casi con la muerte de Calderón. En ella se exaltan las grandes figuras, pero especialmente las creaciones colectivas, como los romances, la mística o el teatro nacional, convertidos en elementos de referencia en la literatura del período, que puede por ello erigirse en la representación más sublime de la historia de las letras españolas, ordenadas siempre en relación a ese modelo.

Ese carácter modelizador es el que otorga a las obras del período el valor de canónicas, pero, sobre todo, convierte a la totalidad de la producción en un canon. De ahí surge la imagen unitaria, en la que el valor de las obras mayores se extiende a todo el conjunto de su entorno, presentado como una construcción sistemática en la que se asienta su brillo áureo, su juicio (o pre-juicio) de valor. Su constitución y reconocimiento académico aparecen vinculados a la producción crítica y editorial que los toman como referentes, consolidando su posición y contribuyendo a fijar de manera indiscutible el canon [2.5]. Convertido el de «siglos de oro» en un concepto valorativo, las obras de este período nos llegan rodeadas del aura otorgada por el paso de los siglos y el proceso apenas sintetizado en las páginas precedentes, un aura de prestigio que deslumbra al estudiante y puede alejarlo de su plena comprensión, como si se tratara de un objeto hermético, cuyo valor ya nos es dado y ante el que sólo cabe la aceptación.

La actitud crítica superadora de este modelo, dejando a un lado los conceptos heredados, se basa en profundizar en una indagación de base histórica y filológica que cuestione la naturaleza de la obra y redefina sus valores en función de criterios sólidos y, al tiempo, ajustados a las demandas de lectura del tiempo presente. La crítica debe partir de los propios conceptos de denominación, tan cargados de valores connotativos, para propiciar un acercamiento a los textos en el que la recomposición de sus circunstancias y condicionantes históricos permita acceder a la plena dimensión estética, conjugando la inalienable singularidad de la obra con su carácter de signo de unos tiempos, de expresión de una personalidad individual y de manifestación de unos hechos colectivos, tal como se formula en el doble sentido otorgado a

la noción de estilo, como huella personal y como marca de época. De este modo será posible armonizar en el estudio literario una recepción crítica desde la perspectiva del presente con el respeto y la consideración a la recepción histórica para la que estos textos fueron concebidos y en la que adquieren su pleno sentido.

Repertorios y florilegios contemporáneos por orden cronológico

CASTILLO, Hernando, *Cancionero general* (1511); edición facsímil A. Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1958.

MARINEO SICULO, Lucio, *De rebus Hispaniae memorabilibus libri XXV* (1530); *De las cosas memorables de España*, Universidad de Valencia, 1993.

GARCÍA MATAMOROS, Alfonso, *De Academiis et doctis viris Hispaniae, sive proadserenda Hispanorum eruditione* (1553).

GIL POLO, Gaspar, «Canto de Turia», en «Libro tercero» de *Diana enamorada* (1564); ed. F. López Estrada, Madrid: Castalia, 1988.

LOMAS CANTORAL, Jerónimo de, «Canto Pinciano», en *Obras* (1578); ed. L. Rubio González, Diputación de Valladolid, 1980.

HERRERA, Fernando de, *Las obras de Garcilaso de la Vega, con Anotaciones* (1580); ed. facsímil J. Montero, Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva, 1999.

CUEVA, Juan de la, *Viaje de Sannio* (ms. 1582), ed. J. Cebrián, Madrid: Miraguano, 1990.

CERVANTES, Miguel de, «Canto de Calíope», en «Sexto y último libro» de *La Galatea* (1585); ed. Juan B. Avalle Arce, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

ESPINEL, Vicente, «La Casa de la Memoria», en *Diversas rimas* (1591); ed. G. Garrote Bernal, Diputación de Málaga, 2001.

PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599); ed. P. M. Piñero y R. Reyes Cano, Diputación de Sevilla, 1985.

ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres (1605)*; ed. facsímil, Madrid: Real Academia Española/Unicaja, 1991.

SCHOTT, Andreas, S.J., *Hispaniae Bibliotheca* (1608).

MEXÍA, Diego, *Parnaso Antártico de obras amatorias*, Sevilla, 1608.

CALDERÓN, Agustín, *Segunda Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España* (ms. 1611); ed. J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *República literaria* (1612); ed. J.C de Torres, Barcelona: Plaza & Janés, 1985.

CERVANTES, Miguel de, *Viage del Parnaso* (1614); ed. Elias L. Rivers, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás, *Junta de libros. La mayor que España ha visto en su lengua, hasta el año 1624*; Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9752-9753.

VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo*, Madrid, 1630.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, «Catálogo de los ingenios eminentes en diversas artes, ciencias y profesiones, naturales de Madrid», en *Para todos* (1632); *Obra no dramática*, ed. J.E. Laplana Gil, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1999.

GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633); reed. Antonio de Sancha, 1778.

CARO, Rodrigo, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* (c. 1647); ed. Luis Gómez Canseco, Sevilla, 1992.

ANDRÉS DE USTARROZ, Juan Francisco, *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama* (1652); ed. Amsterdam, 1781.

VACA DE ALFARO, Enrique, *Varones ilustres de Córdoba* (c. 1670); Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla, ms. 63-9-87 y 85-3-25.

ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV floruere notitia* (1672); trad. coordinada por Miguel Matilla Martínez, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.

BANCÉS CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689); ed. D.W. Moir, London: Tamesis, 1970.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Parnaso español* (1768-1778, 9 vols.).

Referencias bibliográficas

Los elementos de recepción histórica no pueden desvincularse del resto de los factores que intervienen en el proceso de comunicación, singularmente los que tocan a los cauces y soportes de la lectura, los hábitos a los que ésta se vincula, la selección de textos en circulación, los circuitos que se establecen y los mecanismos de orientación de la lectura, sin olvidar la doble dirección de las relaciones entre lectura y escritura, con las reacciones de los autores a los modelos vigentes y sus cambios en el paradigma.

En lo que toca a este período debemos partir de la pervivencia de los cauces orales en la transmisión y en la recepción de los textos, en lo que ha venido insistiendo Margit Frenk, pero sin darles un valor absoluto, como ha matizado Chevalier, pues aún no contamos con un panorama bien determinado sobre las prácticas de lectura y el lugar de oralidad en estos siglos, a pesar de que acercamientos recientes, como el volumen colectivo coordinado por Antonio Castillo, están avanzando en esta línea, convertida en una de las líneas más dinámicas en el acercamiento reciente a las letras de la edad moderna. A esta luz se está revisando incluso el lugar de los *auctores* clásicos en el *corpus* de lecturas, aun distinguiendo los niveles culto y popular; en esa línea Beardsley ha revisado el campo de las traducciones, con acercamientos parciales, como el de Clavería, a la producción editorial de textos originales, que podemos complementar con la perspectiva de su impacto en la obra de los autores, como hace Chevalier para el campo de la poesía, como campo provilegiado de las relaciones entre la formación culta y la práctica de un género menor de las *bonae litterae* en lengua vulgar; para un público más generalizado conviene tener en cuenta el tratamiento de los autores grecolatinos en la enseñanza, sobre todo con la fijación de la jesuita *ratio studiorum*, por lo que tiene de decantación, a finales del siglo XVI, del modelo humanista y adaptación al horizonte idológico y cultural del XVII, además de por su difusión a partir de la hegemónica posición de la Compañía en el mundo de la enseñanza y su papel modelizador (es posible un primer acercamiento al texto de este plan de estudios en la edición y traducción de Gil *et alii*).

La generalización de la imprenta conlleva, tras estas iniciales limitaciones, la necesidad de desarrollar mecanismos de control de la lectura, tanto en su extensión como en su orientación y en la propia percepción de los textos. Las medidas legislativas y administrativas puestas en marcha para atender al primer aspecto, tal como recoge

Cendán Pazos, acaban incidiendo en la propia conformación del libro, y no sólo en sus aspectos materiales. El extenso análisis realizado por Anne Cayuela sobre los paratextos novelescos pone de relieve la compleja dinámica de interrelaciones que se pone en funcionamiento para el lector a partir de los distintos componentes del libro impreso, condicionando y orientando su lectura. Ya Porqueras Mayo había insistido en las ideas poéticas contenidas en los prólogos del período, por constituir escenarios privilegiados del encuentro entre las propuestas del autor y las expectaivas del lector, que se hacen expresas y manifiestas en estos textos; también Ruiz Pérez (2000) ha insistido en la relación entre la evolución de las aprobaciones y una incipiente función de crítica literaria. Finalmente, como ejemplo relevante de la incidencia de las medidas jurídicas, no ya sobre el sentido de una obra, sino incluso sobre su propia materia textual y su definición genérica, también debemos a Cayuela, tras los pasos de Jaime Moll, una profundización en el impacto literario de una prohibición gubernamental.

Todos estos factores se conjugan en el estudio de las prácticas efectivas de lectura, sobre la base del conocimiento de los lectores y de los libros que poseían o leían, realidades no siempre coincidentes. Desde el ámbito de la historiografía, a partir del innovador estudio de Bennasar sobre la vida en el Valladolid del imperio, se han realizado amplios y renovadores estudios sobre la circulación de los libros, tanto en lo que toca a su distribución (Rojo Vega) como a su colección en bibliotecas (Dadson); los inventarios *post mortem* han permitido, además de caracterizar el perfil de lectores individuales, trazar los rasgos de un panorama colectivo, el de una sociedad en un determinado momento histórico; ejemplos de ambas perspectivas puede encontrarse en el monográfico del *Bulletin Hispanique*, en tanto que la obra de Berger [3] sigue siendo un modelo de referencia para el estudio de la vida del libro en una ciudad, al que se suma la perspectiva de Peña [3] con una metodología renovada. Estos estudios de orden cuantitativo pueden y deben complementarse con acercamientos de carácter cualitativo, a partir de casos individuales, quizá menos sistemáticos, pero necesarios para acercarnos al funcionamiento efectivo de las bibliotecas y su conexión con las prácticas de lectura y aun de escritura; es lo que permiten documentos distintos a las relaciones testamentarias, por ejemplo, el editado como *Diario de un estudiante de Salamanca*, o, incluso, los datos incluidos en obras de ficción, pero representativos de una determinada imagen lectora, como propone Baker a partir de los libros de Alonso Quijano; también se ha ensayado (Ruiz Pérez, 1997) la recomposición de lo que pudo ser una biblioteca tipo, como la de un poeta culto en el último cuarto del siglo XVI. En estudios de este tipo el libro se inserta no sólo en su horizonte socioeconómico y en las estadísticas de producción y consumo, sino que ve resaltada su naturaleza de objeto cultural, sujeto a una valoración, inscrito en series específicas y dotado de valores propios.

En los albores de esta perspectiva metodológica Maxime Chevalier apuntó las líneas de relación entre determinadas obras y, sobre todo géneros, con grupos lectores bien definidos socioculturalmente; no han faltado, incluso de mano del propio autor, matizaciones a las iniciales conclusiones, pero mantiene plena vigencia su conclusión sobre la existencia de vínculos entre los modelos genéricos y el público lector, en cuyas variaciones cabe apreciar, según lo expuesto por Ruiz Pérez (1996-97), uno de los motores del cambio formal y las variaciones en el paradigma. A ello se suman las diferencias de actitud que los autores, en su inicial ejercicio de lectura, adoptan respecto a los modelos recibidos. García Galiano y Pineda han analizado el peso de la imitación de los textos leídos, del seguimiento de los modelos consagrados en la lectura, pero la vigencia de este principio se va disolviendo con el paso del tiempo, hasta fracturar la relación entre lectura y escritura a partir del cuestionamiento de los modelos, que Navarrete identifica con una freudiana muerte del padre; a ella le siguen las pugnas entre los contemporáneos, que, si bien inicialmente adquieren una fuerte dosis de intertextualidad, con una escritura inseparable de la lectura de otros textos, aunque sea para su impugnación, como ocurre en las relaciones autoriales y creativa tejidas en torno a Garcilaso, Lope, Cervantes y Góngora, estudiadas

por Morros, Millé y Orozco, irán derivando hacia un incipiente prurito de originalidad. Con él y su consagración romántica se asentará una suerte de adanismo creativo que, desde su vigencia actual, puede hacernos olvidar el papel de la recepción de los modelos en una poética clasicista basada en la imitación.

Precisamente la perspectiva romántica es la que, en gran medida, ha condicionado nuestra actual visión de la literatura del período, después de la condena neoclásica (no exenta, sin embargo, de matización) y la inicial autopercepción que de sí mismos establecieron los autores de estos siglos a partir de la recepción de la obra de sus contemporáneos. Tras la variada muestra de repertorios que se ofrece y que constituye la base del proceso de canonización de las letras del período y la fijación del *corpus*, se produce la reacción dieciochesca, si entendemos por tal la continuidad de las actitudes clasicistas que ya desde el siglo XVII vienen oponiéndose a las tendencias, generalmente populares, hacia la disgregación de los modelos clásicos, pero en el mismo «siglo de las luces», además de las pujantes pervivencias barrocas, se aprecian elementos de compromiso, ligados a los intereses comerciales de impresores y libreros, con el destacado papel de Sancha (su labor cuenta con una reciente aproximación colectiva), la preocupación cientifista por la historia literaria (estudiada por Garrido Palazón) y su peso en la conciencia nacional, pero también en la conformación de tradiciones regionales o locales, que como ha estudiado Begoña López Bueno, tienen que ver con una postura estética trasladada al discurso historiográfico.

La actitud se generaliza en las primeras décadas del XIX con la actitud de las vertientes, reaccionaria y progresista, del pensamiento romántico y, sobre todo, de sus debates y polémicas avivadas por el cauce periodístico, con muestras tan significativas como las recogidas en la antología de Navas Ruiz. De las mismas posiciones ideológicas y una similar actitud historicista arrancan las obras Menéndez Pelayo y sus continuadores, singularmente Menéndez Pidal y los representantes de las dos líneas que se abrieron, con la escisión de la Guerra Civil, a partir de los trabajos del Centro de Estudios Históricos, con una estilística encabezada por Dámaso Alonso, alejada de los problemas historiográficos y muy centrada en los autores más consagrados por el canon, y con una crítica ideológica a remolque de Américo Castro, fuertemente historizada y preocupada por mostrar las contradicciones de una época en la que se destaca, más que su brillo áureo, su aspecto conflictivo. Emilia de Zuleta y, con más rigor, Portolés han historiado y analizado este discurso, del que en gran medida sigue alimentándose nuestra imagen de los «siglos de oro», con el interesado papel que en esta construcción jugaron quienes, como ha puesto de relieve Mainer, quisieron forjarse para sí mismos la imagen de una «edad de plata», singularmente los poetas que asumieron la hegemonía creativa y, en gran medida, crítica a partir de 1927, para construirse un pasado a la medida de sus intereses como justificación de sus propias posiciones estéticas.

Obras citadas

AA.VV., *Dámaso Alonso y la crítica moderna*, *Ínsula*, 530 (1991).

AA.VV., *Antonio de Sancha (1720-1790). Reinventor de lecturas y hacedor de libros*, Madrid: Academia de San Fernando, 1997.

AA.VV., *Les Livres des Espagnols à l'Époque Moderne*, *Bulletin Hispanique*, 99, 1 (1997).

AA.VV., *L'alphabétisation des espagnols à l'époque moderne* y *La mirada en la escritura*, *Bulletin Hispanique*, 100,1 (1998).

* AA.VV., *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, ed. Antonio Castillo, Barcelona: Gedisa, 1999.

BAKER, Edward, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid: Marcial Pons, 1997.

BEARDSLEY, Theodore S., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg: Duquesne University, 1970.

BENNASSAR, Bartolomé, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Ayuntamiento de Valladolid, 1983.

CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid: Taurus, 1972.

CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève: Droz, 1996.

——— «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX-2 (1993), pp. 51-76.

CENDÁN PAZOS, Fernando, *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*, Madrid: Editora Nacional, 1974.

* CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976.

——— «Humanismo y poesía», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 495-499.

——— «Lectura en voz alta y novela de caballerías. A propósito de *Quijote*, I, 32», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 55-65.

CLAVERÍA, Carlos, «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo XVI», *Criticón*, 65 (1995), pp. 5-15.

DADSON, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros, 1998.

FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Reichenberger/ Universidad de Deusto, 1992.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la crítica en la actualidad vistas desde España*, Madrid: CSIC, 1982.

GARRIDO PALAZÓN, Manuel, *La filosofía de las bellas letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992.

GIL, Eusebio [*et al.*], *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La «Ratio Studiorum»*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1992.

LÓPEZ BUENO, Begoña, «*Jano vs. Proteo*: Sobre la historiografía de la poesía barroca», en *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada: Don Quijote, 1990, pp. 133-160.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1981.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Programa de literatura española» (1878, en las oposiciones a cátedra), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid: CSIC, 1941, I, pp. 3-68.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Historia de la literatura española», *Antología general*, ed. J.M.ª Sánchez de Muniaín, Madrid: BAC, 1956.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Caracteres primordiales de la literatura española», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dir. Guillermo Díaz Plaja, Barcelona: Barna, 1949, I, pp. XIII-LIX.

MILLÉ Y JIMÉNEZ, Juan, *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona: Araluce, 1930.

MORROS MESTRES, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI, a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid: Gredos, 1997.

NAVAS RUIZ, Ricardo (ed.), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca: Anaya, 1971.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973.

PINEDA, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación de Sevilla, 1994.

PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1957.

——— *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid: CSIC, 1965.

——— *El prólogo en el Manierismo y el Barroco españoles*, Madrid: CSIC, 1968.

PORTOLÉS, José, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid: Cátedra, 1986.

ROJO VEGA, Anastasio, *Impresores, libreros y papeleros en Medina del Campo y Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Universidad de Córdoba, 1997.

——— «Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)», *Philologia Hispalensis*, XI (1996-97), pp. 125-143.

——— «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 102,2 (2000), pp. 339-369.

[SOMMAIA, Girolamo da] *Diario de un estudiante de Salamanca*, ed. George Haley, Universidad de Salamanca, 1977.

ZULETA, Emilia de, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid: Gredos, 1974.

7. Poética y preceptivas

7.1. La tradición clásica

Aunque ha dominado la imagen de una fractura entre la llamada edad media y los siglos siguientes, se impone la realidad, subrayada por estudios como los de Curtius, Highet o Seznec, de que entre la antigüedad grecolatina y el siglo XVIII no existió una auténtica quiebra en la concepción del arte. Antes de la revolución romántica, aun con todas las oscilaciones y matices que la historiografía y la crítica han resaltado, mantiene plena vigencia el discurso clasicista, inalterable en sus principios esenciales: el texto como imitación o signo de la realidad, el principio de decoro, el valor de utilidad, los modelos de autoridad, los criterios jerárquicos de clasificación, la naturaleza retórica de la composición, el desdén por la originalidad, etc.

Así pues, podemos hablar de una perspectiva histórica de ciclo largo, en la que destaca la plena inserción de los modelos literarios de los siglos XVI y XVII en una teoría poética sin solución de continuidad, ni siquiera en los llamados «siglos oscuros», pero también es posible considerar una periodización de ciclo corto, para prestar atención a los matices y distinciones que aparecen en torno al eje central, a las grandes ideas articuladoras del discurso. Desde ambos puntos de vista nociones como «siglos de oro» e inclu-

so «renacimiento» y «barroco» quedan cuestionadas como entidades metafísicas e incluso como modelos interpretativos o criterios metodológicos de organización, ya que diluyen la idea de continuidad y apenas dan cuenta de los cambios parciales operados, con todos sus matices. En todo caso, conviene tener presente que cualquier clasificación o periodización no deja de ser una propuesta metodológica de interpretación superpuesta a la realidad, sin otra validez que la de su virtualidad para ordenar nuestras percepciones de los hechos históricos en imágenes coherentes y significativas.

Desde este planteamiento se puede enfocar la consideración de las ideas poéticas en estos siglos como una dialéctica entre el mantenimiento de una poética común, como conjunto de ideas básicas sobre la práctica literaria, y la diversidad de respuestas que se dan a las cuestiones planteadas, correspondientes a las ideas repetidas en la base de todas las construcciones teóricas. De manera esquemática podríamos sintetizar que las preguntas formuladas constituyen la línea de continuidad, mientras que las respuestas componen la diversidad histórica.

Podemos considerar como el núcleo de la poética clasicista y, en consecuencia, de su teoría y práctica el sentido de la tradición, como idea de una repetición de los modelos que remiten a las fuentes originales, dotadas por ello de todo el prestigio y la autoridad. Desde que los romanos recurren a este principio para asegurarse la herencia cultural de los griegos, cuyas formas y conceptos adoptan como patrones, el procedimiento se repite a lo largo de dos milenios, apoyándose en razones de índole política, ya que la *translatio studii* se consideraba como indisolublemente ligada a la *translatio imperii*, con el desplazamiento (la tradición) del foco cultural y el centro de poder desde el oriente del Mediterráneo hasta el *finis terrae* occidental, siguiendo la marcha del sol. El argumento reaparece en el humanismo español y sirve incluso para sancionar la empresa americana, como se apunta entre el prólogo de Nebrija a su *Gramática* de 1492 («siempre la lengua fue compañera del imperio») y el *Discurso sobre la navegación del Guadalquivir* (1526) de Pérez de Oliva, en el que explicita todas las fases del proceso y lo proyecta a la presencia española en el Nuevo Mundo. Pero éstos y otros ejemplos no son más que las manifestaciones de una actitud generalizada, que ni siquiera se vio alterada por la aparición de las lenguas vulgares y su consagración como instrumentos de

cultura y expresión letrada. Reiteradamente el argumento para asentar la dignidad de una lengua nacional era la emulación con el latín, cuando no proclamarla directamente la heredera inmediata de la lengua de Roma, lo que suponía para las letras y para el trono de la nación un legado equivalente.

El desarrollo cultural, y de las letras en concreto, se concibe desde Roma como una sucesión ininterrumpida, en la que, además, participa toda la civilización occidental. La única diferencia será el mayor o menor grado de acercamiento, de fidelidad, de continuidad respecto a las fuentes originales, que siempre se presentarán como el ideal al que es necesario vincularse. Las dos causas de las diferencias históricas, en las que se basan las peculiaridades de la llamada «edad media», consisten en la relación de los modelos greco-latinos con otras fuentes de autoridad y en la conciencia de algún corte. Así, desde los Padres de la Iglesia la cultura europea se enfrenta al problema de la conciliación del legado pagano y el legado bíblico, con actitudes tan vinculadas al discurso clasicista como las reticencias ante la poesía y literatura de ficción o la autoridad de los textos primitivos, donde se mezclan sin distinción Platón y Moisés, la razón y la revelación. En paralelo, esta actitud se basa en una convicción en la continuidad directa que, sobre la base de la vigencia del latín, une a la antigüedad con el presente, ausente toda conciencia histórica; sin ella, y del mismo modo que el tratamiento del espacio ignora la perspectiva, la cultura clerical podía sentir como contemporáneos a Alejandro Magno, Apolonio, Fernán González y sus propios receptores, por citar ejemplos de las materias tratadas por nuestros poemas narrativos del siglo XIII. A diferencia de la actitud, el humanismo y el método filológico, basados en la conciencia de la temporalidad, del paso de la historia y de rupturas más o menos reales atribuidas a los siglos precedentes, desarrollen una nueva actitud respecto a los clásicos: degradados por el olvido y la contaminación con la tradición judeo-cristiana, requieren una restauración. A ello se dedicará la crítica textual, la arqueología, la revisión de las fuentes y otras actitudes humanistas, pero también un nuevo sentido de la imitación, que rehúye las contaminaciones con los modelos inmediatamente anteriores y busca los cánones originales.

Frente a los tratados de preceptiva, los textos prologales dejan traslucir, de una parte, la conciencia de unas normas establecidas y, de

otra, la percepción de las innovaciones que se van sucediendo en el curso de la tradición y que, para integrarse en ella, requieren de un proceso de normalización. Al mismo tiempo, reflejan el desfase producido por el retraso en la formalización de una teoría poética expresa respecto a la propia creación, donde alcanza una gran importancia el hecho de la consolidación de las lenguas y las letras vernáculas respecto a los que siguen siendo los modelos de referencia e imitación, el latín y las obras de los autores clásicos. Mientras se desarrolla el debate sobre la dignidad de la lengua vulgar, en la primera mitad del siglo XVI, se manifiesta también la reticencia ante la producción literaria en esta lengua, menospreciada por un sector importante del humanismo, rechazada por los moralistas y pendiente en todos los casos de unas normas que las integren en la tradición clásica. Por ello los prólogos y dedicatorias, antes de que surjan los primeros tratados exentos, desempeñan la función de normalizar los nuevos textos y reivindicar su derecho de ciudadanía en la república de las letras, recurriendo para ello a resaltar los vínculos y relaciones de estas obras con los modelos de la antigüedad grecolatina, saltando por encima de sus derivaciones para afirmar su dignidad.

En este marco se empieza a fraguar lo que se conocería en la Francia del siglo XVII como la «querella de antiguos y modernos», con manifestaciones tan expresas en nuestras letras de la primera mitad del XVI como el diálogo manuscrito de Cristóbal de Villalón *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* [5.1.2], en el que se establece el parangón entre el mundo grecolatino y el actual, omitiendo las referencias al largo período entre ambas cronologías. El planteamiento es el que da lugar a la formulación de la imagen de la «edad media», como un paréntesis de oscuridad que los autores del presente deben salvar para devolver a sus creaciones el lustre y la altura de los *auctores* clásicos. Esta conciencia no está exenta de contradicciones y alcanza una cierta complejidad, incluso nominalista, con las vacilaciones en el uso de los términos, ya que «antiguos» puede utilizarse indistintamente para referirse a los grecolatinos como para designar a las obras del pasado reciente; del mismo modo, «modernos» remite en ocasiones a los contemporáneos, como cuando se habla de la *devotio moderna*, pero también se utiliza para designar los productos que se consideran alejados de los modelos clásicos, como el «estilo moderno» en referencia al arte gótico.

Algo parecido sucede en esta primera etapa con las distintas actitudes manifestadas respecto al uso del latín y las lenguas vulgares. El rechazo del latín de las escuelas, común a todos los humanistas por considerarlo bárbaro y degradado, plantea, sin embargo, soluciones distintas entre quienes pretendían restaurar la latinidad y quienes se plantearon directamente su abandono a favor del uso del vulgar. Entre los primeros tampoco faltaron las diferencias, degeneradas en verdaderos enfrentamientos, como el que enfrentó a ciceronianos y anticiceronianos. Los primeros, principalmente italianos y españoles, eran partidarios de la recuperación de un modelo ideal, identificado con la lengua del autor de diálogos y discursos forenses; a ellos se oponían quienes, tras los pasos de Erasmo, propugnaban una actualización de la lengua latina en la que la corrección y la elegancia no estuvieran reñidas con el uso y la evolución. El paralelo de esta polémica entre los defensores y cultivadores de la lengua vulgar para las *litterae humanae* y la poesía se manifestó en la dicotomía entre los tempranos intentos, como el de Mena, de dignificar la lengua romance acercándola a los modelos latinos y quienes, más adelante, con el ejemplo supremo de Juan de Valdés, defendían el acercamiento al uso, hasta concluir con la consigna de «escribo como hablo». La obra gramatical de Nebrija, con sus *Introductiones latinae* y su *Gramática de la lengua castellana*, manifiesta esta complejidad, entre el intento de debelar la barbarie de las escuelas para recuperar la verdadera latinidad y la voluntad de someter a arte la lengua vulgar, compañera del imperio y con realizaciones de altura estilística considerable. La obra del sevillano se completa, siguiendo el modelo clásico de la gramática (metódica e histórica), con la parte dedicada a las reglas de la poesía: el *Arte poética* que su discípulo Juan del Encina incluye en su *Cancionero* (1496), recogiendo las huellas de la convivencia de las formas precedentes y una cierta renovación, tanto en la poesía lírica como en la dramática, sin que falten obras tan significativas como la traducción de las *Bucólicas* de Virgilio.

La temprana poética de Encina muestra ya la combinación de las reglas que remiten a los arquetipos ideales (lo normativo) con la atención a las realizaciones concretas (lo descriptivo), no siempre coincidentes entre sí, sobre todo al tratarse de una poética relativa a las obras en lengua vulgar, con su distancia de los textos grecolatinos. Se manifiestan de este modo las dos fuerzas complementarias que actúan en este

momento con especial intensidad: el reconocimiento y la aceptación de unos modelos autorizados como objeto de imitación y factor de contraste, y la voluntad paralela de autorizar las obras del presente, sometiéndolas a la pertinente normalización, al mismo «arte» a que Nebrija había reducido la lengua de uso común. En definitiva, se trataba de establecer una poética, a imitación de la antigüedad clásica, en la que tuvieran cabida las obras del presente, con la tensión entre continuidad y cambio que caracteriza a la tradición.

Al par que avanza la plena aceptación de la lengua romance y se regulariza la producción literaria en el idioma vulgar, se introduce una suerte de nacionalización, que se manifiesta sucesivamente en el desarrollo de una forma de «imitación compuesta», con la multiplicación de modelos, la sustitución de los autores clásicos por los romances como dechados, la rivalidad respecto a las producciones en otras lenguas vulgares y, finalmente, un sentido de la emulación, en la que llega a afirmarse la capacidad de los modernos para superar la obra de los antiguos. Sin embargo, en todo este discurrir sigue gravitando de una u otra forma el peso de la norma, como medida de contraste de las obras, una norma que va adquiriendo la formulación expresa de un cuerpo de doctrina. En España sus manifestaciones se concentran en las dos décadas finales del XVI y el primer cuarto del XVII, el período en el que se produce el giro de la poética y algunos de sus cambios más importantes y trascendentales. Con anterioridad el predominio de la retórica y el esfuerzo creativo refrena los intentos de reflexión; posteriormente el ritmo de los cambios parece suficiente para dejar atrás cualquier intento de normalización, sistematización o sometimiento a unas reglas, que siguen elaborándose a remolque de las innovaciones en la escritura.

7.2. Tratados y preceptivas

En su *Historia de las ideas estéticas* Menéndez Pelayo hizo un completo panorama de la tratadística española, contextualizando las obras de teoría poética y de retórica junto a las destinadas a otras artes, lo que en el caso de nuestro período resulta de singular importancia. Más adelante, con una perspectiva más estrictamente literaria, Vilanova realizó un amplio estudio de la tratadística del período, que puede completarse con las diferentes antologías elaboradas por Porqueras Mayo, que ofrecen además un amplio muestrario de las ideas poéticas formalizadas en cauces diferentes, como las propias obras de creación. El conjunto, aun sin llegar al volumen e importancia de la producción italiana del momento, es amplio y suficientemente variado, con una serie de líneas constantes y con distintas fases de desarrollo. Como hemos adelantado, la segunda mitad del siglo XV ofrece ya algunas muestras de la reflexión poética y la voluntad de sistematizar la técnica, a partir de la codificación de la herencia recibida y la perspectiva de los cambios que se van apuntando. Es el caso del tratado sobre la poesía de origen provenzal que ofrece Pedro Guillén de Segovia en la *Gaya ciencia*, el fragmentariamente conservado *Arte de Trovar* de Enrique de Villena o el *Prohemio* de Santillana, en los que ya se

apunta la tensión entre una concepción muy técnica del arte, propia de especialistas, los trovadores, y la consideración de la poesía como práctica aristocrática y cortesana. La última década del siglo se cierra con dos aportaciones importantes: el sistemático tratado de Juan del Encina y los comentarios de Hernán Núñez, el Comendador Griego, a la obra de Juan de Mena, muy reeditados en el XVI; en ambos se asumen, desde dos perspectivas complementarias, la dignidad de la poesía en romance castellano y los cambios que se van operando en la misma.

La práctica totalidad del siglo XVI, salvo las décadas finales, aparece dominada por las obras de los humanistas, generalmente en latín y centradas en la retórica, destacando por su importancia y trascendencia *De artis Rhetoricae* (1520) de Nebrija, el influyente tratado de Juan Luis Vives *De ratione dicendi* (1532), *De ratione dicendi* (1548) de García Matamoros, autor de otros tratados complementarios, las perdidas *Instituciones retóricas* (1554) de Furió Ceriol, la obra del neoplatónico Fox Morcillo *De imitatione seu de informandi styli ratione* (1554), la *Rhetorica* (1568) de Juan Lorenzo Palmireno, las *Institutiones Rhetoricae* (1578) de Pedro Juan Núñez, o el *Organum Dialecticum et Rhetoricum* (1579), con el que el Brocense desarrolla su *De arte dicendi* (1556), a los que se pueden sumar las ideas de humanistas tan destacados como Arias Montano y la aportación colectiva del activo foco valenciano. Todos estos tratados siguen y adaptan los modelos clásicos tal como quedaran establecidos a partir de las *Institutiones Rhetoricae* de Quintiliano, sumando elementos procedentes de Cicerón, influencias del erasmismo y, finalmente, el ramismo, la doctrina de Petrus Ramus, que situaba en el ámbito de la lógica la *inventio* y la *dispositio*, completando teóricamente la progresiva limitación de la retórica al aspecto de la *elocutio*. En todas ellas se manifiesta, además, un menosprecio, cuando no un explícito rechazo, de la literatura en lengua vulgar, propugnando como modelo la estrecha imitación de los clásicos, aun en la elección idiomática. Su carácter académico tuvo, sin duda, un peso en la formación de los autores, pero la incidencia real en su práctica de la escritura fue disminuyendo con el abandono del latín y el desarrollo de los modelos en lengua vulgar.

Ya en este período aparecen algunas obras que se centran en la producción romance, aunque sin salir del mismo modelo conceptual, como trasluce la *Retórica en lengua castellana* (1541), de Miguel de Salinas; o se preocupan de cuestiones métricas, como el *Discurso de la poesía*

castellana que Gonzalo Argote de Molina incluye en su edición de *El Conde Lucanor* (1576), con una atención exclusiva a los metros tradicionales castellanos (octosílabo y arte mayor), sin asimilar el endecasílabo naturalizado con la edición de Boscán y Garcilaso (1543), reivindicado en la epístola *A la duquesa de Soma*. En la misma línea se sitúa el *Arte poética en romance castellano* (1580), de Miguel Sánchez de Lima, pese a manifestar una mayor amplitud de miras. Todavía en 1604 la *Elocuencia española en arte*, de Bartolomé Jiménez Patón, mantiene la consideración estrictamente retórica, como ya se apunta en el título con la identificación de literatura y oratoria, a la manera ciceroniana y humanista.

Sin embargo, entre 1574 y 1580 se repite un hecho fundamental para el desarrollo de la teoría poética: la edición comentada de la poesía de Garcilaso por el Brocense y Herrera, respectivamente. Como ya venían haciendo los italianos y se había apuntado en el comento a Mena, los dos dan a un autor romance un tratamiento similar al recibido por los grecolatinos, asumiendo la posibilidad de modelos clásicos en lengua vulgar, pero de uno a otro comentario se da el paso de una concepción estrictamente retórica, basada en la imitación, a una actitud diferente, de base en esencia poética, que se instala en la emulación, es decir, en la posibilidad de superar de forma creativa a los modelos. Así, Herrera toma pie en sus anotaciones a Garcilaso para ofrecer una amplia antología de los poetas de su entorno y desarrollar y sustentar teóricamente sus propias ideas sobre la poesía, marcando un importante giro estético; con él se abren las puertas a las líneas desarrolladas en el siglo siguiente, precisamente por poetas que, como Lope y Góngora, comienzan a escribir justo en estas fechas. Las reacciones confirman la novedad y trascendencia de los planteamientos, sobre todo el de Herrera. Este autor adelantó su voluntad de dar a la luz un tratado sistemático de poética, proyecto que nunca se llegó a realizar, si no es que ya se encontraba inserto en sus amplios comentarios, singularmente en los discursos con que abre cada uno de los conjuntos métrico-genéricos de Garcilaso. Si a ello sumamos otras partes del volumen, como el denso y militante prólogo de Francisco de Medina y los mismos versos de Hererra y otros autores de su entorno que se insertan, no parece injustificada la consideración que la crítica le ha otorgado a esta obra como la más profunda y original en el campo de la teoría poética española del período.

En fechas muy cercanas comienza también el desarrollo de la nueva dramaturgia, culminada con la fórmula comédica de Lope, lo que dio origen a una amplia polémica, entre lo moral y lo puramente estético, en cuyo marco se alumbraron aportaciones, no sistemáticas, pero de enjundia considerable, mucho más a partir del *Arte nuevo*. La reflexión teórica anterior contaba con una breve, pero significativa aportación en el prólogo que Torres Naharro dispuso para su *Propaladia* (1517), muy reeditada, pero limitada a partir de 1559 por su inclusión en el *Índice de libros prohibidos* de Valdés. El prólogo elaborado por Pedro Simón Abril para su traducción de las comedias de Terencio (1577), significó, por el contrario, un retorno humanista a los cánones del clasicismo, sin que ni siquiera la singularidad de la tragicomedia originara un esbozo de lo que sería el modelo posterior. Antes del *Arte nuevo* ya se registran aportaciones relativas a esta fórmula dramática, como la epístola de Rey de Artieda, en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605), o el manuscrito *Ejemplar poético* (c. 1606), de Juan de la Cueva, en el que alterna reflexiones sobre el teatro y sobre otros géneros. Tras 1609 aparece el *Apologético de las comedias españolas* (1616) de Ricardo del Turia, la *Invectiva a las comedias* de Francisco de Barreda (1622), la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de González de Salas, la *Idea de las comedias de Castilla* (1635) de Pellicer, el anónimo *Discurso apologético en aprobación de las comedias* (1649) o el *Teatro de los teatros* (c. 1690), de Bances Candamo, entre muchas otras aportaciones surgidas al calor de la controversia sobre la licitud del teatro, recopilada por Cotarelo.

La extensión de la tratadística sobre la comedia hasta finales del XVII no tuvo correlato en el caso de la novela, a pesar de que ya el propio Lope la había identificado como «comedia en prosa» y a despecho del amplísimo desarrollo y asimilación que tuvo a lo largo de la centuria, debiendo espigarse las escasas ideas en torno a la misma entre las propias páginas de las obras, en muchas ocasiones al hilo del enfrentamiento entre los autores, como ocurre en los casos de Cervantes, Mateo Alemán y Lope de Vega, como representantes más destacados de esta situación, o, según ha subrayado recientemente Anne Cayuela, en la poética explícita o implícita desplegada en los preliminares y otros «paratextos», es decir, en todas aquellas marcas y textos secundarios que orientan la lectura de las obras narrativas.

Algunas de estas ideas se apuntan ya en la *Filosofía antigua poética* (1596), de López Pinciano, el más completo y sistemático de los tratados de poética en estos siglos e inicio de un ciclo de obras de amplio aliento, en las que, aun esbozándose algunas de las orientaciones adoptadas por las letras contemporáneas, se vuelve al modelo clásico con voluntad de restaurarlo en sus líneas esenciales; los otros hitos de esta serie son el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y las *Tablas poéticas* (1617, pero acabado en 1604) de Francisco Cascales. Articuladas en forma de diálogos, en los que se cruzan preguntas y repuestas y se confrontan distintas perspectivas, estos tratados se sitúan en la encrucijada formada por la relectura de las doctrinas clásicas (Aristóteles, Platón, Horacio, Cicerón, Quintiliano...), la asimilación de la preceptiva neoaristotélica italiana, el peso de las últimas formulaciones del humanismo (Escalígero) y la propia evolución de las letras españolas, en las que aparecen con fuerza géneros y formas no codificadas en la poética anterior inapresables en el entramado de géneros y especies que la preceptiva dispone como modelos ideales. Y ello ocurre sin distinción en el aristotelismo del Pinciano, el platonismo de Carvallo y el horacianismo de Cascales, aunque en este último se da una mayor resistencia a las innovaciones, como se recoge en sus beligerantes *Cartas filológicas* (1634) y su participación en la polémica gongorina. Aunque con distintos matices, que les llevan a primar, respectivamente, el arte, el ingenio y la imitación, en todos estos preceptistas se mantiene la clásica división de la poesía, con la consideración de géneros nobles (la epopeya y la tragedia) y medios (la comedia) y la postergación (cuando no el franco rechazo) de la lírica, reducida a «formas menores», justo en el momento en que se produce una eclosión fruto de la renovación impulsada por la generación de 1580, para la cual la recuperación de las formas y metros tradicionales castellanos no es un obstáculo, sino todo lo contrario, en la reivindicación de la dignidad y altura estilística de la poesía lírica.

Así, junto a los grandes tratados, no faltan obras de carácter eminentemente práctico, para ayuda de los poetas, como el sintomático y hoy perdido *Arte para componer en metro castellano* (1593), de Jerónimo de Mondragón, que proyecta en el nuevo siglo la tratadística métrica que ha analizado Díez Echarri. Más significativo aún, por su complejidad y proyección es el *Arte poética española*, publicada en 1592 a nombre de Juan Díaz Rengifo, por su hermano, el jesuita Diego García. Conec-

tando con la tradición pedagógica de la *ratio studiorum*, el tratado se orienta a un carácter eminentemente práctico, al sumar a las 100 páginas de la parte dedicada estrictamente a la poética un breve «Estímulo del amor de Dios» y, sobre todo, una extensísima y celebrada «Silva de consonantes» que ocupa dos terceras partes del volumen y sirvió de andaderas a muchos versificadores.

Esta última obra deja paso a la nueva orientación que la tratadística adquirirá a partir de las segunda década del XVII, cuando los sistemas clasicistas cedan su lugar a obras más breves y beligerantes, centradas específicamente en el ámbito de la poesía lírica, el género que salta de los márgenes de la poética clasicista a ocupar una posición de mayor centralidad. El *Exemplar poético* de Juan de la Cueva (manuscrito de entre 1606 y 1609) marca una suerte de transición, y no sólo por la vinculación del autor al entorno de Herrera y el humanismo culto sevillano, alternando la edición y el cultivo de géneros comerciales (la comedia) con la práctica manuscrita y el gusto por modelos clasicistas; su texto teórico, significativamente incluido en la recopilación manuscrita de sus poemas y articulado en tres epístolas en tercetos, toca aspectos generales de la poética y relativos a distintos géneros, pero ya con un carácter asistemático, casi ensayístico, y con novedosa atención a la comedia y la lírica, con ecos y esbozos del proceso de renovación en que ambos géneros se encuentran.

Más específicos y renovadores son otros tres tratados, en los que se asientan las distintas vertientes de la nueva poética cultista. Cronológicamente, el primero es el *Libro de la erudición poética* (1611) del cordobés Luis Carrillo y Sotomayor, publicado póstumamente y en el que se recogen los postulados más radicales e innovadores de una poética de la dificultad, en la que la lírica se despoja de cualquier consideración de inferioridad y se iguala con las demás formas en el cultivo de un estilo sublime, consagrando en el plano de la teoría la descomposición del principio del decoro y su función jerarquizadora. Aunque su eco quedó en cierta medida apagado por la inmediata polémica gongorina, las formulaciones de Carrillo estaban precisamente en el centro de la renovación culminada por Góngora y los debates que suscitaron. Precisamente en este contexto se enmarca la elaboración teórica de otro representante del cultismo sevillano, Juan de Jáuregui, con los matices que van del *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* (manuscrito de 1614) al

Discurso poético (1624), en el que muchos creyeron ver un desplazamiento a las posiciones gongorinas, como parecía confirmar en su práctica poética con el *Orfeo* del mismo año. También por fechas cercanas y como preliminar a su *Desengaño de amor en rimas* (1623) Soto de Rojas publicaba su *Discurso sobre la poética*, pronunciado años antes en la Academia Selvaje granadina; mezcla de consideraciones teóricas sobre la poética y apuntes relacionados con la métrica y el estilo del verso, sirve para asentar y darle un marco académico a la nueva poesía, que se estaba dilucidando en los años transcurridos entre la lectura del discurso y su publicación.

Además de hacerse eco y expresar teóricamente las orientaciones concretas de la «nueva poesía», estos textos, desprovistos ya del carácter sistemático de los tratados clasicistas, revelan el auge de la poética cultista, sobre todo por dedicar sus consideraciones a la lírica y defender para ella una dignidad estilística que es fruto del arte del creador y no un valor preestablecido para el género. Este fue el eje del gran debate teórico y crítico extendido prácticamente hasta mediados del siglo, marcando todas las orientaciones de la poesía a partir de la aparición en Madrid de la *Soledad primera* en 1613. Sus incidencias han sido catalogadas por Robert Jammes en su monumental edición del poema; a lo largo de sus 66 documentos, registra todas las oscilaciones de un pensamiento poético en el que dominan las posiciones clasicistas, incluso entre los defensores de Góngora, para quienes en sus obras no faltan significado referencial, utilidad horaciana, decoro ni claridad, cuando son éstos justamente los valores puestos en cuestión por la innovadora poética cultista.

La superficial incidencia de la propuesta gongorina, limitada a una mera cuestión estilística, se manifiesta en la tratadística del segundo cuarto del siglo, por muy distinto carácter que muestre. El *Panegírico por la poesía* publicado anónimo por Fernando de Vera y Mendoza el mismo año de la muerte de Góngora recurre al arsenal horaciano y a los argumentos humanistas para justificar la utilidad de la poesía, apelando más, en la línea del platonismo de Carvallo, a la doctrina del «furor poético» que al arte y la erudición como fundamento de la creación elevada. Pocos años después (1631) se fecha el manuscrito de Juan de Robles *El culto sevillano*, en el que, a la manera de los tratados humanistas en cuya tradición se incluye, se dibuja un tipo ideal y se ofrecen las reglas para

forjarlo, situándose todas ellas en el plano de la retórica más tradicional, donde el lugar concedido a las figuras de ingenio no empaña los ideales de claridad y de utilidad que en todo momento se postulan. En la *Agudeza y arte de ingenio* (1642-1648) Gracián sistematiza todos estos principios, culminando el desplazamiento de la retórica al plano estricto de la *elocutio*, es decir, los rasgos de estilo, cifrados en la exaltación del ingenio, en cuyo marco el papel relevante concedido a Góngora como maestro del «concepto» demuestra la neutralización de sus propuestas en el marco de una recuperación del clasicismo apreciable en el ecuador del siglo, bien que teñido en su superficie con los rasgos del barroco y sus concesiones al ornato. El *Primus Calamus* (1665) de Caramuel, entre un esoterismo casi cabalístico y una exacerbación de las deformaciones ingeniosas, sanciona esta orientación y deja sin salida la trayectoria de una preceptiva poética siempre a remolque de la creación, si no es que se mantuvo impermeable a sus innovaciones.

La tensión entre la tratadística poética y la creación es una de las novedades renacentistas, al acentuar la distancia entre las fuentes grecolatinas, las realizaciones medievales y sus propios textos. Prefigurando el posterior debate de antiguos y modernos, el humanismo reformula los principios de imitación de la poética clasicista y sitúa la práctica de la escritura en un renovado horizonte de relaciones con la tradición anterior, de la que se privilegia la materia grecolatina. El objetivo inicial de la filología humanista de establecer con precisión los modelos autorizados, ampliados los griegos y latinos con algunos autores romances (como Dante o Petrarca), se convierte en el taller del escritor en la necesidad de modelizar adecuadamente sus obras para dotarlas de autoridad. La apropiada categorización de los modelos y la definición de sus mecanismos de funcionamiento es el paso necesario que tiende la poética entre las obras del pasado y las creaciones del presente. Sus limitaciones proceden justamente de su intento de otorgar carácter preceptivo a las formas clásicas y de su dificultad para adaptarse con rapidez al cambiante horizonte de las letras en estos siglos.

La *auctoritas* se presenta como elemento esencial para un texto que, además de responder a unos parámetros formales, tiene que cumplir una función de utilidad. De acuerdo con la visión histórica de una época que se autorrepresenta como un «re-nacimiento» de una «edad de oro» situada en el pasado, la autoridad procede de la imitación de los

«buenos auctores» del pasado, en una *traslatio studii* por la que las obras (así literarias como de otros ámbitos de la vida) se modelizan siguiendo formas pretéritas consideradas como clásicas. En este proceso pueden distinguirse tres aspectos, en una secuencia unitaria, origen de los distintos modos en que se formula la teoría poética en el período, en el cauce que va de los *studia humanitatis* a la reflexión poética en su sentido más específico.

Cronológica, conceptual y metodológicamente la atención a los *auctores* es el cimiento de todo este edificio teórico. Su identificación con la fuente de autoridad es lo que los convierte en «clásicos», esto es, en principio de una *clasis*, de un orden establecido por el seguimiento de las pautas del modelo. La fijación del *corpus* de autores clásicos debe mucho a la tradición, incluso a la interferencia de los Padres de la Iglesia, pero este núcleo, que forma la base de la continuidad medieval subrayada por Curtius, se ve alterado a partir sobre todo del siglo XV por la recuperación de obras desconocidas, por la aplicación de la crítica textual y la escala de valores de los humanistas, pero también por efectos de la selección realizada por los impresores y la efectuada para el uso de las escuelas, en la que se formaban y reconocían todos los participantes en el circuito de las letras, escritores y lectores. El resultado de estas dinámicas paralelas es el establecimiento del canon, con la jerarquización de autores y obras convertidos en modélicos y, por tanto, en objeto de la imitación, estableciendo las clases, identificadas menos como géneros construidos a partir de códigos abstractos [7.4], que como series derivadas de una obra primordial constituida en matriz generadora de nuevos textos.

Ambos procesos, el de canonización y el de modelización, se iniciaron ya en el período helenístico, con el desarrollo de los comentarios, una práctica que los humanistas llevarán a su culminación y a la vinculación con la práctica de la escritura. Como parte de las ediciones críticas o como fijación escrita de la práctica pedagógica de la *lectio*, con la *explanatio textorum*, el comentario representa el medio de actualización de las formas y modelos clásicos y su relación con las obras del presente, y lo es en una doble vía. De un lado, y el cambio en la disposición tipográfica respecto a la glosa medieval es revelador, el comento plasma sobre la página la dualidad de dos temporalidades, de dos discurso, el del autor y el del lector, el del modelo del pasado y el de su

actualización en el presente. La lectura crítica, al tiempo que ratifica la autoridad del modelo, amplía la distancia a la que se sitúa la imitación, propiciando, a través de la imitación compuesta, la emulación y, más tarde, la superación. De otra parte, al extender el comentario desde los autores grecolatinos a los romances, y cada vez con más cercanía en el tiempo, se profundizó en este proceso, incorporando una dimensión más, la de la imitación que pudiéramos llamar «horizontal» entre *auctores* de distintas lenguas romances e, incluso, del mismo idioma, culminando la voluntad humanista de configurar una tradición clásica en lengua vulgar. En nuestras letras Mena, Garcilaso y Góngora alcanzan progresivamente, cada vez con menos distancia cronológica respecto a su producción, el papel de clásicos y de modelos para la poesía posterior, asumiendo la autoridad que inicialmente sólo se concedía a los grecolatinos.

La continuidad de este proceso la establece la vigencia del principio de imitación, cuya culminanción se produce con la codificación de los modelos, en la forma de los tratados que proliferan sobre todo a partir de la recuperación de la *Poética* de Aristóteles a mediados del XVI y su comentario y proyección por los preceptistas italianos. Es la fase de un humanismo tardío, en la segunda mitad del XVI, caracterizado por la codificación, la norma y la *maniera*, traducida en una complejidad de los modelos, cada vez más intelectualizados y artificiosos. La base la constituye la articulación, estudiada por García Berrio, que, con carácter preceptivo, se hace de Horacio y Aristóteles, o, mejor dicho, de una lectura reduccionista de la *Epistola ad Pisones* y de los fragmentos conservados de la *Poética*. De ella se desprenden las dicotomías establecidas de *ars* e *ingenium*, *res* y *verba*, *docere* y *delectare*, así como la conocida como «regla de las tres unidades», nunca formulada por Aristóteles; en su conjunto rigieron todos los debates sobre poética en los siglos siguientes, situando cualquier novedad en su plano de relaciones. La actitud más normativa se superpone a la generalizada vigencia de la retórica, dominando en el período central de estos siglos, entre el primer humanismo y la cultura del barroco, en los que la primacía correspondió a la herencia de Quintiliano.

La retórica, transmitida a través de las *artes dictaminis* medievales y revitalizada por los *studia humanitatis*, se codifica en las *Institutiones Oratoriae* (s. I d.C.) de Quintiliano, que legan a la posteridad la estructura clá-

sica de la disciplina, con sus partes, criterios y funciones. El período renacentista suma a este modelo la doctrina procedende de la *Rhetorica ad Herennium* atribuida apócrifamente a Cicerón al hilo de la boga de este autor, de cuyos discursos y diálogos, sobre todo *De oratore* y *De inventione*, se incorporan juicios y normas. El ciceronianismo renacentista tuvo como fuerza complementaria la progresiva supremacía de la palabra escrita sobre la oralidad, lo que se tradujo en la práctica desaparición (salvo en el reducto de la oratoria sagrada) de la *memoria* y la *actio*, si bien la primera mantuvo una cierta vigencia, como ha señalado Rodríguez de la Flor, como mecanismo organizador basado en el juego de las analogías. En las últimas décadas del XVI, al par de la extensión de la preceptiva y en la misma raíz de la poética cultista, el ramismo separa también de la retórica las partes de la *inventio* y la *dispositio*, encomendadas a la lógica, resultando la identificación de la retórica con la *elocutio*. Con ello se sientan las bases de la progresiva afirmación de la autonomía de la palabra, de los *verba*, con la consiguiente valoración del *ingenium* y el *delectare*, singularmente en el caso de la palabra poética. Y estamos ya en el curso de lo que se llamará barroco.

7.3. Poética y retórica

Las consideraciones previas nos introducen de lleno en una cuestión de límites no muy bien precisados: las relaciones entre la poética y la retórica. Está claro por lo dicho hasta ahora que la retórica constituyó la base y el núcleo de las ideas poéticas en el conjunto del discurso clasicista y, singularmente, entre los siglos XV y XVII, pero conviene deslindar un poco más estos conceptos, tanto desde la conceptualización de la época como desde las posiciones de la teoría literaria actual, para identificar mejor modelos estéticos y diferencias epocales. En sentido estricto, la retórica es la disciplina que organiza el lenguaje para el *movere* de los afectos, es decir, el arte de la persuasión; en su espacio no hay distinción alguna entre el texto literario y el de finalidad práctica, articulados en la distinción tradicional de géneros deliberativo, demostrativo y judicial. Por el contrario, la poética la constituyen la reflexión y la normativa acerca del discurso que se acerca a lo específicamente literario, con las matizaciones propias de un período que sigue incluyendo, por ejemplo, la historia en la noción correspondiente a las «bellas letras». La relación entre ambas la establece la vigencia de los conceptos y principios de estilo, imitación, decoro, utilidad, *ars* y el resto de los esta-

blecidos en la poética aristotélico-horaciana. En un sentido crítico, que permite apreciar diferencias estéticas e históricas, la separación es más profunda, con la supremacía de los criterios poéticos sobre los estrictamente retóricos, lo que abre las puertas de la moderna noción de literatura, con sus incipientes valores de creación, autonomía de la palabra, ficción y principio del deleite.

La distinción entre ambos movimientos no ocurre en el vacío, sino que representa la culminación de un proceso en el que la afirmación de la poética no significa una ruptura con la retórica, sino un deslinde de planos, con una vigencia continuada de la retórica gracias a un reajuste de sus funciones. En la base se mantiene la definición funcional que la retórica tiene desde sus orígenes como el arte (la técnica) de convencer mediante la seducción de la palabra, no usando sólo el razonamiento lógico, sino explotando sus valores afectivos. Su fuerte vinculación con la oralidad y su subordinación a la finalidad didáctica establece la estricta codificación medieval. El humanismo actualiza el principio de la elegancia, con una valoración de la forma bella del discurso, sin menoscabo de atender a su utilidad. La primacía del discurso escrito sobre la oralidad con la expansión de la imprenta restringe la necesidad de fijar las reglas para la estructura discursiva y transforma la retórica en un arsenal de recursos para el embellecimiento de la expresión, desplazando las figuras de repetición (anáforas, paralelismos, similicadencias, homoteleutos...) en favor de las figuras de sentido (el concepto) y la libertad sintáctica (la anástrofe y el hipérbaton), como rasgos distintivos del estilo barroco. En todos estos casos, sin embargo, la concepción clasicista del discurso mantiene la vigencia del modelo retórico.

El contenido clásico de la disciplina retórica, a partir de la codificación de Quinitiliano, ha sido estructurado por Lausberg, poniendo de manifiesto la ajustada división en partes y las relaciones entre ellas, que encuentran una expresión sintética en la composición realizada por Elena Artaza con textos de los tratados renacentistas españoles. La técnica del rétor comienza con la *inventio* o determinación de los argumentos, concebida como un proceso de selección (en el eje paradigmático) de una materia ya dada, que el autor encuentra (*invenire*) en los repertorios establecidos por los autores o, incluso, en los diccionarios u *officinae* al uso [9.2.2.1]; una precisa codificación establece las relaciones

entre los objetivos del discurso, sus núcleos temáticos, los argumentos y los motivos o lugares comunes (la tópica) para su articulación [5.4]. Las microunidades establecidas por la reiteración deben disponerse adecuadamente, esto es, componer el discurso, en la segunda parte de la técnica retórica, la *dispositio*; por ella se articulan (en el eje sintagmático) los materiales seleccionados en la *inventio* en las partes del *exordium*, *propositio*, *narratio* o *argumentatio* y *conclusio*, dispuestas (igual para la oratoria que para la narrativa) según un *ordo naturalis* o un *ordo artificialis*, con la diferencia básica entre la construcción *more ciclico* (según el orden de los hechos) y *more homerico* (con el comienzo *in medias res*, para lucimiento del artificio narrativo). La *elocutio* fija el registro estilístico, con el uso de las figuras y recursos de dicción más eficaces o más aptas para el *ornatus*, pero siempre con un sentido del decoro que fija estrechamente las relaciones entre los distintos planos de la retórica, entre la materia y la forma; así se puso de manifiesto en el rechazo de la autonomía verbal de la obra gongorina, ejemplo poético de utilización de los recursos retóricos con una funcionalidad que atenta contra los principios clásicos de la disciplina. La *memoria* provee de los mecanismos necesarios para que el orador acometa su ejercicio sin el apoyo de la lectura, pero su funcionalidad es mucho más profunda, pues el establecimiento de recursos mnemotécnicos se basaba en unas estructuras de relación entre el texto y el mundo, representado simbólicamente, que conectan directamente este apartado con los de la *inventio* y la *dispositio*. Finalmente, la *actio* es también elemento esencial del orador, pero pierde completamente su vigencia en el espacio del texto escrito, donde la palabra no necesita o, en todo caso, no puede aplicar recursos de la gestualidad o la entonación para reforzar su eficacia, si no es que consideramos los experimentos con la visualidad de la poesía (en caligramas, laberintos y otros artificios) una proyección de este recurso retórico a través del uso de la sorpresa y la maravilla.

El dominio de la retórica era materia obligada para el poeta culto, entendiendo por tal no sólo el situado en el estricto nivel del cultismo, sino el que se distancia de la expresión popular y se inscribe en una tradición culta. Así quedaba de manifiesto en la concepción de la «gaya sciencia» en el siglo XV y lo formulaba Santillana, cuando situaba en el nivel estilístico más bajo a quienes «sin ningun orden, regla, nin cuento fazen estos romanças». En los *studia humanitatis* su aprendizaje seguía a

la gramática, mediante el estudio de los poetas, la asimilación de las reglas y la práctica de ejercicios o *progymnasmata*, en los que se ensayaban distintas formas de composición, conformando una consideración de la poesía como conjunto de *loci* o lugares de imitación, como aún el Brocense señalaba al defender su comento de Garcilaso, que convertía el texto en una obra de taracea; en su urdimbre se traslucían los pasajes de los *auctores*, en los que se asentaba la dignidad de la obra. Así, la educación basada en las antologías de pasajes, más que en la consideración de textos completos, ponía los cimientos que, alimentados por repertorios para uso de los poetas, sostuvieron la concepción retórica de la escritura hasta que los valores de innovación dejaron paso a la construcción de una verdadera poética liberada de los antiguos moldes, como ejemplificaron en los albores del XVII los más o menos explícitos artes nuevos de hacer comedias, novela y poesía.

Hasta ese momento, y aun después, la noción de poesía no se separaba del conjunto de la retórica, en la que compartía espacio con la oratoria, la historia, la epistolografía y otras *artes dictaminis*, sin tener una autonomía propia, y ello sucedía igual para el poema lírico que para los géneros narrativos y dramáticos. De hecho, de esta inclusión procedían las reservas contra la ficción, que incumplía, por la vía del predominio del deleite, la finalidad retórica y horaciana de utilidad. La presión del mercado y la progresiva restricción de la retórica al campo de la *elocutio* contribuyeron al avance en esta autonomía, si bien siguió prevaleciendo la noción de «lenguaje ornado», como envoltura bella de un contenido irrenunciable. La vigencia de las reglas y su puesta en cuestión por los grandes creadores, que no las marginaron, sino que las subordinaron a su intencionalidad literaria, tienen su explicación en este planteamiento, esencial para comprender el funcionamiento de las letras en un período marcado por unos principios que, en sus líneas sustanciales, en nada se parecen a los de la literatura moderna. Así pues, la consideración de la retórica y el conocimiento de sus reglas se erigen en condiciones esenciales para el acercamiento histórico y filológico a unos textos en los que nociones modernas como las de género y estilo requieren de una traducción para aplicarlas correctamente en el análisis y la interpretación.

7.4. Género y estilo

Muy lejos de la concepción moderna de los géneros literarios y aún de la codificación romántica de la tríada de épica, dramática y lírica establecida a partir de Kant, Goethe y Hegel, el concepto de *genus* funciona en el período clásico desde las distinciones de la retórica, articulada —y no siempre de manera integrada— en cuatro sistemas alternantes o complementarios: el de las modalidades del discurso (con los *genera* demostrativo, deliberativo y judicial), el de los niveles de estilo o *genera dicendi* (*humile*, *medium* y *sublime*), el de las formas de representación (*genus activum vel imitativum*, *genus narrativum* y *genus mixtum*) y el de los objetos de representación, que simbolizaba en tres figuras (el *pastor otiosus*, el *agricola* y el *miles dominans*) la correlación de materia y estilo, tal como establecía la *rota virgiliana* sistematizada en el siglo XIII en la *Poetria* de Juan de Garlande. La recuperación de la *Poética* de Aristóteles y la incorporación de su pensamiento a la preceptiva fomentaron esta confusión, con la distinción de géneros y especies en la definición de los seres y el carácter parcial de su tratado, que no sólo dejaba fuera la lírica, sino también todas las formas desarrolladas con posterioridad. El período renacentista, heredero y reformulador de esta tradición, no estableció

en sus poéticas, prefacios y discursos una teoría clara de los géneros y menos aún una caracterización sistemática, sino que entrecruzó toda una serie de perspectivas para distinguir géneros de escribir (epigrama, soneto, epopeya...) y géneros de estilo (breve, copioso, florido...), añadiendo diferencias de especie, para ofrecer una serie de enumeraciones de ascendencia medieval, regidas por un principio jerarquizador, pero sin llegar a constituir un sistema; a ello, además, se oponía la constante renovación de los modelos clásicos y la aparición de formas nuevas.

Por su dinámica y por su falta de codificación grecolatina, la lírica fue uno de los terrenos más afectados por esta situación, dando como resultado una intensa hibridación, con mezclas de elementos temáticos, métricos, estilísticos y pragmáticos, apenas reguladas por criterios compositivos como el del cancionero petrarquista o, más adelante, por razones editoriales. Los tratados normativos, progresivamente abiertos a la consideración de la lírica, no resolvieron la situación, a pesar de multiplicar las subdiviones y acabar privilegiando los aspectos elocutivos, como sucede en las poéticas del XVII, de Carrillo a Gracián. La imitación de las formas autorizadas por la antigüedad grecolatina no resolvió este problema, especialmente en el terreno de la poesía, por la dificultades de mantener las diferencias establecidas por un sistema métrico con una codificación más acentuada en el siglo XVI que en el XVII. La extensión de la cultura escrita favoreció esta relajación normativa, ya que en este cauce de transmisión las determinaciones genéricas, como pautas de recepción, son menos necesarias que en el marco de la oralidad, donde la codificación sobre las pautas tradicionales garantiza el reconocimiento por parte de un receptor, generalmente con menos capacidad crítica y, en cualquier caso, con una percepción de linealidad ininterrumpida, sustentada en la inmediatez, sin posibilidad de vuelta atrás. Si los géneros de consumo más amplio (la novela y el teatro) continuaron esta línea de estrecha codificación, las formas más cultas de otros géneros (en especial la poesía) se liberaron con mayor facilidad de estas pautas y explotaron las posibilidades de combinación e innovación que permitía la base retórica de su composición.

El resultado es la imposibilidad de establecer un sistema estable y coherente de modelos genéricos, sobre todo desde las nociones de la época y más aún si dejamos de considerar los llamados «siglos de oro» como un período unitario y, en su lugar, atendemos a sus variaciones y

diversidad. Aplicando, sin perder de vista la conceptualización forjada por el humanismo, una perspectiva propia de la moderna teoría literaria, como los trabajos del Grupo P.A.S.O. han hecho con la poesía lírica, se podrá reconstruir un horizonte hecho de cambios continuos, pero sin rupturas determinantes, debiéndose hablar de un diasistema, es decir, una estructura cambiante a lo largo del tiempo, en la que los sucesivos procesos de desaparición de géneros e incorporación de otros nuevos alteran las relaciones de semejanza y oposición, pero sin cambiar en lo sustancial la naturaleza del modelo. Es por ello que la determinación del género de una obra de estos siglos no puede realizarse sin tener en cuenta, además de la percepción que de ella pudieran tener sus contemporáneos, la tradición en que se inscribe y el resto de los géneros actuantes en ese concreto momento, teniendo en cuenta que bajo esta denominación pueden estar englobándose relaciones de semejanza estilística, similitudes formales o paralelismos discursivos, sin que ninguno de estos criterios resulte único ni determinante.

Algo parecido sucede con el «estilo», cuya conceptualización en nada se parece a la noción romántica de caracterización individual. Todo lo contrario. Para la poética clasicista el estilo es el rasgo unificador de una serie de obras, a partir de la similitud de su registro o nivel de lengua, pero también, en función del principio del decoro, de su tema, su desarrollo argumental y la naturaleza de sus protagonistas. Los estilos, jerarquizados en una división tripartita, se encuentran ya definidos, caracterizados por la *auctoritas* de Virgilio en sus tres obras canónicas: la *Eneida*, para el estilo sublime o heroico, las *Geórgicas*, para el estilo medio, y las *Bucólicas*, para el más bajo. Sobre esta división básica la retórica se encargaba de definir perfectamente el desarrollo estilístico y los recursos formales para su realización, de forma que, lejos de ser la expresión personal y singular de un autor, el estilo es la norma de identificación por la que una obra se integra en una clase o modelo, definiendo al mismo tiempo su lugar en el sistema poético y la tradición en que se inserta. Salvo en muy contadas excepciones, los autores del período permanecen ajenos a la noción de originalidad como algo propio: la novedad se encuentra en los orígenes, en las fuentes grecolatinas, y a ellos lo que les corresponde es remontar la corriente con ayuda de la disciplina retórica para imitar a los modelos, midiéndose en relación con ellos el valor de la nueva obra.

Por ello, aunque la finura crítica o modernos métodos de análisis, incluyendo los de base computacional, pretendan descubrir estilemas distintivos de las distintas escrituras, como ocurre en los casos —*Celestina*, *Lazarillo* o las numerosas atribuciones en los cartapacios poéticos, por ejemplo— en que una autoría resulta cuestionada, su certeza es muy relativa. La originalidad y la expresión individual son, en cualquier caso, valores muy secundarios, cuando no francamente ajenos, para escritores y lectores en el período, como se desprende del sistemático rechazo por académicos y preceptistas de todos los textos sin equivalencia genérica o estilística entre los cánones de autoridad reconocidos. Lo mismo ocurre con las reticencias ante las obras en las que no se preservaba la unidad estilística, ya que resultaban inclasificables en relación con los modelos, salvaguardándose apenas por la consideración del principio del decoro como la adecuación estilística a la naturaleza cambiante de personajes o situaciones, y no estrictamente como una aplicación estricta y rigurosa del modelo preceptuado por la tríada jerárquica. Nótese que este problema afecta de modo singular a la lírica, recluida por omisiones o dicterios en el nivel estilístico más humilde, debiendo recurrir los autores en sus intentos de elevar la dignidad del género a la imitación de modelos en lenguas de más elevada jerarquía estilística, una de las razones determinantes de los episodios de mimetización o adaptación de formas latinas o italianas en la serie que engarza a Santillana, Mena, Garcilaso, Herrera, fray Luis o Góngora, pero también a fray Antonio de Guevara, a fray Luis de Granada, a Saavedra Fajardo y a Gracián, para la prosa.

7.5. La métrica

Si el fenómeno de adaptación es apreciable en la prosa, con su imitación de modelos estilísticos, tiene una manifestación evidente en la poesía, con lo relativo a los esquemas métricos, en cuyos cambios se han centrado (en ocasiones de manera demasiado simplista) las innovaciones en la historia literaria de estos siglos, la cual en ningún caso puede explicarse en este ámbito como una simple polarización entre el octosílabo tradicional y el italianismo del endecasílabo. En la compleja mecánica que rige estos procesos intervienen en distinta medida las leyes generales de la métrica y las peculiaridades de unas circunstancias históricas y lingüísticas con rasgos distintivos, por lo que deberemos atender a los elementos constitutivos de la métrica, la diferenciación de sistemas prosódicos, la concreción en modelos históricos y, finalmente, la caracterización de moldes funcionales.

Lejos de ser un simple criterio de cómputo del número de sílabas, el sistema de la métrica es, ante todo, un procedimiento de regularización rítmica, esto es, de establecimiento de esquemas repetitivos, sobre los que se asienta la naturaleza misma del verso (de *vertere*, volver a repetirse). En la conformación de la tradición clásica, de las formas grecolatinas a las ro-

mances, se produce al par de la evolución de la lengua latina el paso de un esquema rítmico basado en la cantidad silábica (la alternancia de largas y breves) a un modelo de base acentual (con alternancia de sílabas tónicas y átonas), una vez perdida o diluida la prosodia del latín clásico. El resultado es que la regularidad del verso ya no se establece por el número de pies métricos, con resultado variable de sílabas, sino por la estabilidad de estas últimas en cantidad regular, caracterización determinante de la métrica romance.

En este proceso aparece un nuevo elemento, el de la rima, surgido inicialmente como un recurso de aliteración, similar al homoteleuton o las similicadencias de la prosa rítmica, pero sin valor distintivo. Con la pérdida de pertinencia de la cantidad silábica, en la poesía latina medieval, la rima va adquiriendo importancia, hasta convertirse, junto con el cómputo silábico, en el rasgo más apreciable del nuevo sistema versificatorio. La diferencia entre la rima asonante y la más artificiosa consonancia marca, ya en el nuevo sistema, la distancia entre las formas más populares y las más cultas, al tiempo que sirve para potenciar respectivamente los valores más musicales y afectivos y los elementos más intelectuales. Los ensayos renacentistas mostrarían que la ausencia de rima (representada por los endecasílabos sueltos iniciados en España por Boscán y Garcilaso) seguía considerándose, por su cercanía a los modelos grecolatinos, un signo de clasicismo.

Por último, la agrupación de unidades versales determinará otra serie de diferencias, plasmadas en los diferentes modelos estróficos. En este caso, el sistema grecolatino resulta más codificado, con una inicialmente estrecha relación entre metro y género que no siempre consiguieron reproducir los sistemas romances: el hexámetro dactílico para la épica, el dístico para la elegía y la epístola, las formas breves para la sátira epigramática o las combinaciones del pentámetro yámbico y las estrofas asclepiadeas para la oda. La métrica de Garcilaso y su codificación posterior en el sistema herreriano apuntan una cierta regularidad de esta naturaleza, representativa del primer renacimiento: más allá de los límites del petrarquismo, el soneto se hace equivaler al epigrama, las estancias petrarquistas sirven para la canción amorosa o, en Herrera, heroica, la lira se le opone como propia para la oda entre la celebración y la admonición moral, mientras los tercetos sirven como cauce de los contragéneros articulados en la doble polaridad de sátira, elegía y epís-

tola, frente a la oda; junto a ellos la égloga se caracteriza por su polimetría, aunque con el lugar privilegiado mantenido por los metros ensayados por Garcilaso. Pero este modelo tiene una escasa vigencia, entre fluctuaciones de distinta índole, especialmente las derivadas de la convivencia con el octosílabo, la aparición de nuevas formas (singularmente la silva barroca) y los ensayos del XVII con la hibridación de modelos, incluso sin respetar las fronteras estilísticas.

Al estudiar la trayectoria poética de Garcilaso, Lapesa la sintetiza en una línea de progresiva elevación estilística, que lleva, sin fronteras cronológicas impermeables, desde el octosílabo de raíz cancioneril, pasando por el modelo petrarquista, a las formas de imitación clasicista, correspondientes con cambios de los moldes métricos registrados en la disposición editorial mantenida desde el auroral volumen de 1543. En él, la ordenación de la obra de Garcilaso en el cuarto libro reproduce el esquema establecido por Boscán para sus tres libros de versos, siguiendo el mismo orden ascendente: poesía de cancionero en octosílabo, un bloque unitario al modo del *canzoniere* petrarquesco y un tercer libro con ensayos de imitación grecolatina en forma de epístolas, capítulo, fábula adaptada de Museo y una novedosa «octava rima». La disposición reproduce la división tripartita que, siguiendo el modelo de la *rota virgiliana*, había delineado Santillana sobre el patrón de las lenguas: latina, toscana y romance castellano. En este sistema poético las diferencias de estilo quedaban vinculadas a moldes métricos, y éstos a su vez adquirían una cierta naturaleza genérica, delimitando diferentes formas poemáticas con una estrecha relación de forma y contenido. En el interior de cada uno de estos subsistemas los diferentes metros asumían una cierta especialización genérica, con unos márgenes relativamente bien definidos de acuerdo con sus respectivas tradiciones, la cortesana, la petrarquista y la grecolatina.

La estabilidad del sistema, sin embargo, no mantuvo mucho tiempo su vigencia, con continuas hibridaciones y contaminaciones, tanto en el plano de los poemas como en el de la disposición editorial, nivel en el que sólo caben registrar, al margen de los romanceros, algunos volúmenes de métrica unitaria, en octosílabo o endecasílabo, sin que en este último caso se mantuviera una estricta ortodoxia del modelo petrarquista, apenas traslucido en el cancionero herreriano de 1582. Por el contrario, predominan los impresos en que ambos patrones métricos

alternan en distinta medida, como se aprecia incluso en la incorporación de los metros italianos a las sucesivas ediciones del *Cancionero General* iniciado en 1511 por Hernando del Castillo. Y es que, superado un momento inicial de cierta resistencia, la integridad de los sistemas métrico-genéricos tiende a la disolución, hasta formar una suerte de repertorio común al que los autores acuden para utilizarlo a la medida de sus intereses, sin renunciar a lo que pudiéramos considerar formas de experimentación, favorecidas por la falta de una preceptiva estricta o modelos cerrados en el campo de la lírica. Los poetas, de los más cultos a los más volcados al mercado editorial, alternan los metros octosilábicos y endecasilábicos, aunque manteniendo inicialmente una tendencia a reservar los primeros para los géneros menos elevados y dedicar los segundos a las pretensiones poéticas de mayor dignidad.

La situación vuelve a cambiar con la generación que irrumpe en torno a 1580 y los cambios que por esas fechas se producen en el panorama poético, singularmente con el desarrollo del romancero nuevo o artístico, en el que se actualiza el molde tradicional para convertirlo en cauce de experiencias y formas de sentimentalidad ligadas a una tradición más o menos italiana o renacentista, pero en todo caso alejada de la poesía medieval castellana. Por esta vía, y en tanto las formas poéticas canalizadas por el endecasílabo van perdiendo su aura de refinamiento elitista, los metros castellanos se liberan de su estigma de humildad estilística, hasta producirse la convivencia de ambos sistemas en una poética que empieza a neutralizar las diferencias estilísticas, para ser completamente subvertidas por la poética gongorina; en ella los apartados estancos desaparecen, como muestra la ordenación del manuscrito Chacón, donde dentro de los diferentes apartados métricos se establecen paralelas subdivisiones temáticas o genéricas. Los volúmenes editoriales de «varias rimas», el modelo más extendido en el siglo XVII, consagran esta convivencia, en la que las diferencias métricas apuntan orientaciones estilísticas o genéricas (en el sentido de la época), pero sin oposiciones o distinciones radicales.

En esta perspectiva genérica hay que replantear la tradicional división de los períodos medieval y renacentista sobre la frontera de la aclimatación del italianismo poético. Ni la frontera se puede establecer en términos estrictos desde el punto de vista de la cronología, ni la aparición de los nuevos metros supone una oposición de sistemas radi-

cal ni, menos aún, estable. En el primer plano, y al margen de esporádicos ensayos como el de los «sonetos fechos al itálico modo» de Santillana, se aprecia una progresiva apertura de la poesía —como del resto de la cultura y las letras— a los aires renovadores que vienen de Italia y de la renovación humanista, origen, por ejemplo, de la influencia de Dante, la imitación del Petrarca alegórico o elementos de la nueva sentimentalidad amorosa, al compás de una apertura de la lírica más allá de los muros cortesanos. Baste recordar en este sentido la boga finisecular de la narrativa sentimental o la imitación del teatro italiano por Encina y Torres Naharro, en cuya *Propaladia* (Nápoles, 1517) el apartado reservado a la lírica muestra el empleo del octosílabo para dar forma a géneros, como el capítulo, en los que la actitud renacentista se muestra en la adopción de modelos genéricos clásicos, del mismo modo que Juan del Encina había hecho en su traducción de las *Bucólicas* virgilianas en su *Cancionero* de 1496.

En lo que se refiere a las diferencias poéticas entre ambos sistemas métricos, éstas ciertamente existían; Boscán las precisa con exactitud en su prefacio *A la duquesa de Soma*: para la percepción tradicional el endecasílabo no permitía apreciar con claridad la rima, se asemejaba a la prosa y contenía una poesía para mujeres. En otras palabras: la longitud del verso y la estructura de las combinaciones estróficas (sumadas al rechazo de la terminación aguda) alejaba demasiado para el oído las palabras en posición de rima, la relativa limitación de sílabas átonas componía una melodía no familiar, hasta el punto de pasar desapercibida, y su delicada sentimentalidad y la espiritualidad en relación con la figura femenina se interpretaban como una falta de lógica y de codificación conceptual; es decir, unos rasgos propios de la naturalidad y sencillez expresiva de los ideales renacentistas opuestos frontalmente a una concepción de la poesía basada en el conceptismo, en una fuerte articulación rítmica y en la norma caballeresca, apoyado todo ello en unos juegos verbales que agudizaban la disparidad de sentidos por la semejanza y proximidad de los significantes, creando las paradojas y sutilezas en las que se ordenaba el sentido cortés del amor. Si a ello se le sumaba un cierto prurito nacionalista, encontramos las claves de la confrontación inicial. Sin embargo, ni los poetas más beligerantes con la innovación fueron totalmente ajenos a ella, pronto surgieron figuras como Hurtado de Mendoza que consagraron su maestría en ambos

metros y, sobre todo, los lectores impusieron su apertura de criterios, en parte por el ocaso de la cultura caballeresca y la extensión de una vida ciudadana más acorde a los ideales renacentistas, pero sin olvidar sus raíces tradicionales. La convivencia derivó en el segundo tercio del XVI en integración, con intercambio de rasgos de forma y contenido entre ambos sistemas, hasta conformar unos apartados flexibles en el marco de un sistema renovado y enriquecido en su repertorio prosódico y tonal.

Las etapas de este proceso sirven para marcar diferencias históricas, si bien no podemos entenderlas como territorios totalmente separados. Lo común en todas las fases de esta diacronía es la generalizada presencia de una duplicidad en el sistema métrico, en el que siempre cabe distinguir dos niveles, relacionados con una diferencia estilística. Así, hasta la consagración del endecasílabo a mediados del XVI la poesía discurrió a la par en octosílabos y versos de arte mayor, los primeros dominantes —además de en la poesía tradicional— en la lírica amorosa de corte cancioneril, breve y sentenciosa, con un estilo conceptista, pero sin una elevación estilística acentuada, mientras que los segundos daban cauce a la poesía doctrinal y los decires narrativos, de amplio aliento y elevados vuelos, con un estilo refinado y cercano en muchos casos al latinismo, sin que falten juegos de contraposición dentro del mismo texto, como en el *Claro escuro* de Juan de Mena.

En la primera fase del italianismo, coincidente con la práctica desaparición del verso de arte mayor, la métrica endecasilábica, aun sin contar con la oposición distintiva del octosílabo, se articula, con ligeros matices prosódicos, en dos niveles, en los que las diferencias genéricas vienen aparejadas en líneas generales a contraposiciones estróficas, como las que oponen los moldes petrarquistas (sonetos, canciones y, en menor medida, madrigales y sextinas) a las imitaciones de los géneros clasicistas, encauzados, principalmente, en tercetos, octavas reales y liras, tras los que se traslucen, respectivamente, los dísticos elegíacos, los hexámetros y las estrofas asclepiadeas grecolatinas. Es de notar que, aun con el principio del decoro, las diferencias temáticas y métricas no se tradujeron en diferencias estilísticas muy notables, aunque, si hay que marcar una distinción, los géneros neoclásicos incorporan un mayor componente de llaneza y naturalidad, identificado con el clasicismo grecolatino, frente a la fuerte retorización conceptista de las estrofas petrarquistas.

La etapa definitiva, cercana al cambio de siglo, se caracteriza por la convivencia de octosílabos y endecasílabos, neutralizándose en éstos las diferencias marcadas para el período anterior, y apuntándose una suerte de emparejamientos, que reproducen las diferencias funcionales entre ambos subsistemas, como se aprecia en el par soneto/décima para las formas epigramáticas, la dualidad de estancias más o menos aliradas y redondillas para el discurrir amoroso o la utilización del molde del romance para géneros, como el relato o la epístola, también encomendados a los tercetos, por no mencionar casos más singulares, como el uso por Lope en el *Isidro* de las quintillas para sustituir la función encomendada genéricamente a la octava real. Aunque en muchos casos la elección del metro de entre una u otra serie solía llevar aparejadas diferencias estilísticas (generalmente relacionadas con la diferencia de estatuto socioliterario de los personajes o los destinatarios de los textos), tal distinción se va reduciendo, hasta convertirse en nula, sobre todo a partir de la experimentación gongorina y su desintegración del sistema basado en la jerarquización y el decoro estilístico, ya en las primeras décadas del XVII.

Como se desarrollará en el siguiente capítulo, esta serie de rasgos formales se traducen en la modificación del diasistema genérico y pueden servir para el establecimiento de una historiografía crítica y una distinción de etapas basada en rasgos estrictamente literarios, sin que ello conlleve negar la relación que todos estos procesos mantienen con otros cambios políticos o sociales, ya apuntados en capítulos anteriores, como la expansión imperial, la paralela consideración sobre la dignidad de la lengua, la afirmación doctrinal o nacional, el desarrollo de la vida urbana y la infraestructura de lo que pudiéramos considerar una incipiente industria cultural, entre otros aspectos del discurrir español (e incluso de sus territorios coloniales) a lo largo de más de dos siglos.

Referencias bibliográficas

Además de los repetidamente citados estudios de Curtius y Mª Rosa Lida sobre la continuidad de la tradición clásica en Europa y España, han trazado esta continuidad Highet, para el conjunto de la cultura occidental, Seznec, en el caso concreto de la mitología, y Green, para las letras españolas, en las que Maravall ha indagado el desarrollo del debate de antiguos y modernos.

También han sido citados los estudios de Carrera de la Red, Núñez, Rico y el colectivo *Gramática y humanismo* para lo relativo a los problemas de la lengua, la actitud ante el latín y la reivindicación de la dignidad del romance, cuya práctica literaria siguió rigiéndose por el principio de imitación, estudiado por García Galiano [4] y Pineda. Es en este marco en el que se produce la recepción de la tópica horaciana, analizada por García Berrio, y los cambios en el concepto de imitación, que tiene en el estudio de Darst un acercamiento esclarecedor, con la exposición de los factores que llevan de un sentido retórico del arte a una verdadera poética, cuyo eje en torno a los comentarios de Garcilaso ha sido apuntado por Ruiz Pérez.

La monumental obra de Menéndez Pelayo repertorió el despliegue de la tratadística española, enmarcando la preceptiva poética en el conjunto de ideas artísticas y su evolución a lo largo de estos siglos. De manera más específica disponemos de una buena exposición en la obra de Vilanova, junto con una útil antología de textos realizada por Porqueras Mayo, quien, además, ha recopilado los textos de teoría dramática junto a Sánchez Escribano, que vienen a sumarse a las intervenciones en la polémica que ya recogiera Cotarelo [5]. Para la narrativa en prosa, dada su ausencia en las poéticas clásicas, debemos ir espigando las ideas recogidas en prólogos y dedicatorias, como hace Anne Cayuela [6].

Entre las ediciones de tratados y preceptivas cabe señalar las de las obras de López Pinciano, Juan de la Cueva, Carvallo, Carrillo, Cascales, Jáuregui, Juan de Robles, Gracián y parte del tratado de Caramuel, junto a los textos recogidos por Elena Casas y Alburquerque García. La retórica clásica se encuentra sistematizada en la amplia obra de Lausberg y, más recientemente, en el conjunto formado por Artaza con fragmentos tomados de tratados retóricos de los siglos XVI y XVII. El estudio de estas obras ha sido abordado por Martí, Rico Verdú y Kohut, a cuyas monografías se suman los acercamientos recogidos en el número de *Edad de Oro* dedicado a la

retórica y los editados por Murphy. Sobre uno de los aspectos menos considerados, el de la memoria, ha reunido una serie de interesantes trabajos Rodríguez de la Flor. Para las ideas métricas es de utilidad el estudio de Díez Echarri.

El problema de los géneros en estos siglos no cuenta con un estudio de conjunto para las letras españolas, siendo necesario recurrir a la proyección y adaptación de acercamientos realizados a otras producciones europeas, como el volumen coordinado por Demerson, análisis parciales, como los que viene realizando el Grupo P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) para los modelos poéticos, o aplicaciones a casos concretos, destacando la conjunción de cronología, influencias, formas y modelos que Lapesa ha aplicado en el análisis de la poesía de Garcilaso.

Obras citadas

AA.VV., *Historia de la teoría literaria. II. Transmisores. Edad media. Poéticas clasicistas*, Madrid: Gredos, 1992.

AA.VV., *Edad de Oro, Poética y retórica en los siglos XVI y XVII*, XIX (2000).

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, *El arte de hablar en público: seis retóricas famosas del siglo XVI: Nebrija, Salinas,García Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán*, Madrid: Visor, 1995.

* ARTAZA, Elena, *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.

CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Ideas literarias de Caramuel (Las epístolas preliminares)*, ed. H. Hernández Nieto, Barcelona: PPU, 1992.

CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel: Reichenberger, 1997.

CARRILLO SOTOMAYOR, L., *Libro de la erudición poética*, ed. A. Costa, Sevilla: Alfar, 1987.

CASAS, Elena (ed.), *La retórica en España*, Madrid: Editora Nacional, 1984.

CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

CUEVA, Juan de la, *Exemplar poético*, ed. J.M. Reyes Cano, Sevilla: Alfar, 1986.

DARST, David H., *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid: Orígenes, 1985.

DEMERSON, Guy (ed.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève: Slatkine, 1984.

* DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1970.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna: La tópica horaciana en Europa*, Madrid: Cupsa, 1977.

——— *Formación de la teoría literaria moderna: Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980.

GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1998.

GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid: Gredos, 1969-1972.

Grupo P.A.S.O., *La Silva*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 1991.

——— *La Oda*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 1993.

——— *La Elegía*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 1995.

——— *La Epístola*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 2000.

——— *La Égloga*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 2003.

HIGUET, Gilbert, *La tradición clásica*, México: FCE, 1978.

JÁUREGUI, Juan de, *Discurso Poético*, ed. M. Romanos, Madrid: Editora Nacional, 1978.

KOHUT, Karl, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid: CSIC, 1973.

LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Alianza, 1984), en *Garcilaso: estudios completos*, Madrid: Istmo, 1985.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1975 (3 vols).

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas. I. Philosophía Antigua Poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid: Fundación J.A. de Castro, 1998.

MARTÍ, Antonio, *La preceptiva retórica en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: CSIC, 1974.

MURPHY, J.J. (ed.), *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, Madrid: Visor, 1999.

PINEDA, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación de Sevilla, 1994.

* PORQUERAS MAYO, Alberto, *La teoría poética en el Renacimiento y el Manierismo españoles*, Barcelona: Puvill, 1986.

* ——— *La teoría poética en el Manierismo y el Barroco españoles*, Barcelona: Puvill, 1987.

RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XV y XVI*, Madrid: CSIC, 1973.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *RILCE*, IV,2 (1988), pp. 73-98.

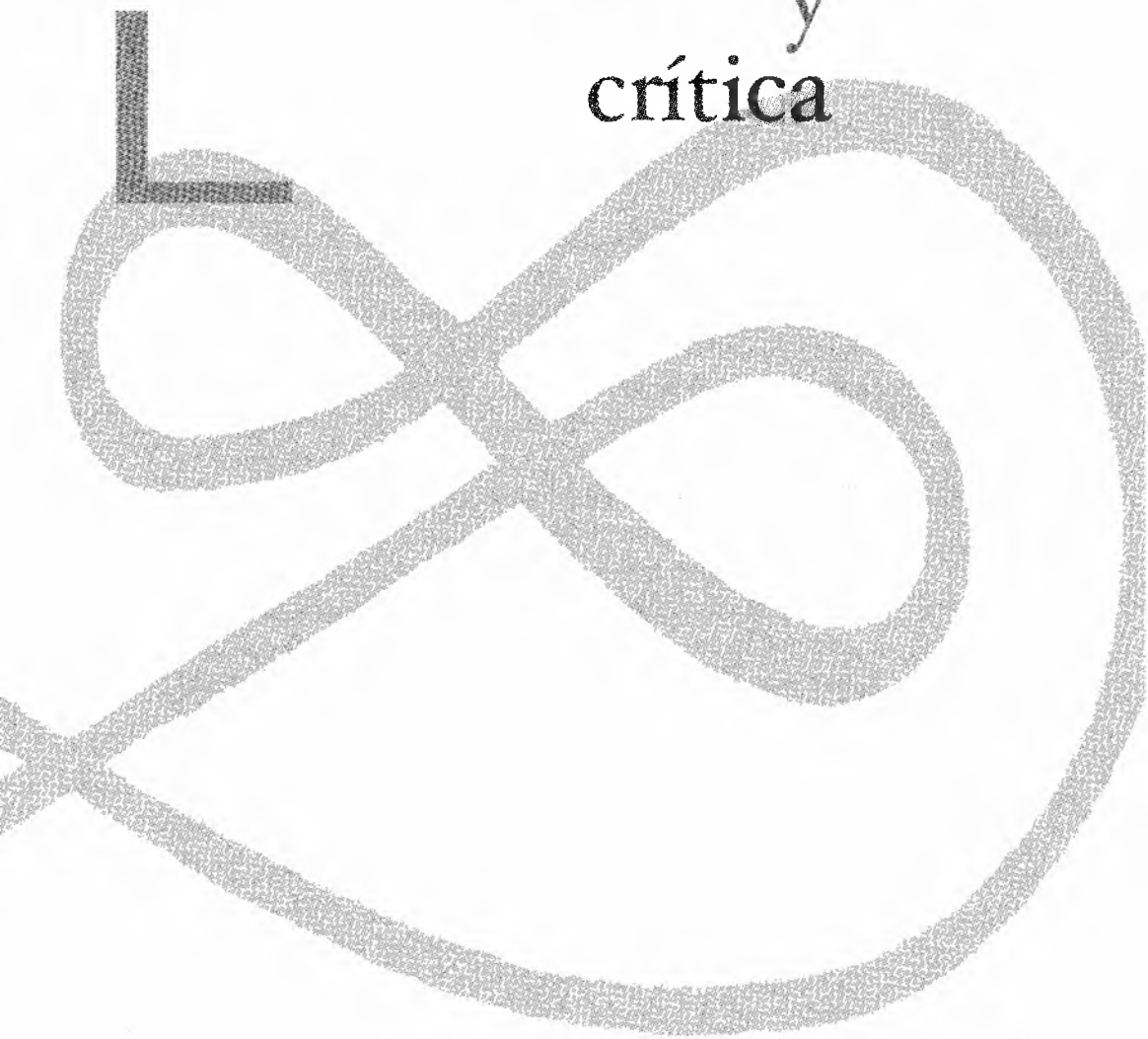
SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española: Renacimiento y Barroco*, Madrid: Gredos, 1971.

SEZNEC, Jean, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1983.

VILANOVA, Antonio, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dir. Guillermo Díaz Plaja, Barcelona: Barna, 1953, pp. 567-692.

8.

Historia y crítica



Una de las bases más consolidadas de la historiografía y la crítica de las letras de estos siglos, con independencia de las valoraciones de matiz planteadas, ha sido la consideración de toda su producción como un período unitario, con unos perfiles distintivos bien delineados y, además, con un incontrovertible aprecio, sancionado y extendido por el adjetivo «áureo» con que globalmente se caracteriza a una etapa tan amplia. Pero, sin que las distinciones de renacimiento, manierismo y barroco representen una fractura clara y definida, las letras de estos siglos no muestran entre sí más unidad que la que le corresponde por su inclusión en un discurso clasicista de más de 20 siglos de duración, ni tampoco es posible establecer, por la misma causa, una distinción tajante con las obras que lo preceden o continúan. Precisamente, si nos acercamos a las supuestas fronteras que delimitan esta etapa y la articulan internamente, podremos contrastar estas imágenes, revisar su naturaleza histórica y facilitar el acercamiento crítico a los textos, que constituyen en definitiva el objeto del filólogo y el estudioso de la literatura.

8.1. Sobre la delimitación de los «siglos de oro»

8.1.1. Criterios de periodización

Como ya ha sido apuntado [1.1], esta denominación tiene unas claras raíces y unos mecanismos por los que se convierte de forma más o menos inadvertida en un juicio de valor. De una parte, el concepto surge al incorporar una dimensión cíclica a la generalizada imagen degenerativa de la historia en la que confluían los dos grandes pilares de la cultura occidental: el imaginario grecolatino y el modelo judeocristiano. En el primer caso, Ovidio legó con sus *Metamorfosis* (una de las obras clásicas más extendida, reconocida y adaptada en el medievo) una teoría decadentista de la historia, ordenada en cuatro edades, que se encontraba ya en los textos de Hesíodo y Platón, planteando una irremisible degradación desde los tiempos míticos al presente, aunque alimentando, en sus sucesivas modulaciones, una aspiración de retorno, de recuperación de los orígenes, manifiesta, por ejemplo, en el discurso bucólico, con su retorno a la etapa primordial, caracterizada ya como una «edad de oro». Del lado de la tradición bíblica la noción degradada de la condición

humana, a partir del pecado original que supone la pérdida del paraíso, se traduce en una imagen de la historia como progresivo alejamiento de Dios y de sus leyes, vigentes en un Edén identificado con una edad de oro que sólo podrá ser recuperada por la venida del Mesías para comenzar un nuevo ciclo, conducente esta vez al retorno definitivo al paraíso; mientras los judíos siguen esperando la primera venida del Mesías, el cristianismo se funda en la fe de que ésta ya ha sucedido, por lo que incorpora una dimensión algo más compleja, la de hallarse en un nuevo ciclo y de situarse en una dialéctica histórica polarizada entre la atracción de los orígenes y la del progreso a la salvación definitiva.

Con esta compleja arquitectura mental los fundadores de los *studia humanitatis* plantearon su progreso como una recuperación, saltando sobre un tiempo muerto, de las esencias de la época antigua, nimbada con todo el prestigio de los orígenes y de la altura sublimada de sus creaciones. De ahí que hubiera que remarcar las fronteras, apuntando una auténtica escisión respecto a unos siglos caracterizados como un largo paréntesis de oscuridad que los nuevos tiempos venían a salvar, restaurando la grandeza y dignidad de la edad de oro. Así se produce, como ha recalcado Jacques Heers, la «invención de la Edad Media», verdadera construcción ideológica a la que se sumaron los esfuerzos de los primeros humanistas y la sanción definitiva otorgada por el pensamiento y la historiografía protestante con su radical rechazo a todo lo que estuviera vinculado con el escolaticismo y el dogmatismo de la iglesia católica, junto a la valoración de la decisiva ruptura de la Reforma, autorrepresentada también como un retorno a las fuentes por encima de la degradación introducida por la la institución eclesial. Petrarca y Boccaccio expresan con insistencia la idea de la «ruptura» con los tiempos anteriores, dando paso a la extensión de la imagen del «renacer» en los siglos XV y XVI, en los que se va forjando, entre innovaciones de todo tipo y una mirada no exenta de modelizadora idealización al pasado grecolatino, una confusa noción de modernidad [7.1.2], oscilante entre una valoración negativa, al caracterizar de esta forma a la degradación medieval en oposición al prestigio de lo «antiguo», y un favorable aprecio, al identificar la *buona maniera moderna* con la superación de lo inmediatamente anterior. En términos religiosos, la *devotio moderna*, como expresión de la nueva espiritualidad, aparece ligada a una recuperación del cristianismo primitivo. En la misma línea, Erasmo escribe en

1517 de «la antigua literatura renaciente (*renascentis*)», identificada con la *bonae litterae* grecolatinas, pero también de los Padres de la Iglesia. En el caso del humanismo español, ya en el siglo XVI, adquiere el matiz adicional de la actitud de los letrados, como García Matamoros y Pedro de Medina, defendiendo el cambio político inaugurado por los Reyes Católicos frente a los tiempos oscuros de la ocupación musulmana de la Península.

El resultado es la instauración de una imagen de fractura, que se consolida con la frontera precisa de 1500, que es la fecha que separa las dos partes de la obra bibliográfica de Nicolás Antonio, con su distinción de la época *vetus* y la *nova*. La solución de continuidad con el pasado más cercano se convierte en una conexión con una remota edad dorada que transfiere al presente una parte importante de su prestigio. A diferencia de otros «renacimientos» del período medieval (el carolingio o el del siglo XII), el surgido con el desarrollo del humanismo desarrolla una orgullosa representación a la que sus continuadores no quieren renunciar, acentuando para ello los rasgos de continuidad y los de oposición. Sin embargo, los perfiles históricos no son tan nítidos, y basta atender a la cronología apuntada en esta escueta noticia (desde los inicios del XIV al primer cuarto del XVI) para percibir que, junto a innegables revoluciones, como las apuntadas por Garin o Eisenstein, nos hallamos en la historiografía con umbrales tan extensos, que conviene cuestionarse la existencia misma de los límites más allá de un valor estrictamente orientativo, no de realidad histórica ni ontológica.

Si queremos hablar de «períodos literarios», debemos concluir con René Wellek que «un período es una sección de tiempo dominada por algún sistema de normas literarias. De este modo, el período es sólo un concepto regulador, no una esencia metafísica que debe ser intuida ni, por supuesto, una simple denominación lingüística arbitraria». En este sentido, al hablar de «sistema de normas literarias», es inevitable percibir la complejidad de un proceso en el que coexiste la vigencia de una poética mantenida sin fracturas esenciales [7.1] y la dinámica que en este discurso introducen, de manera paulatina, las consecuencias derivadas de cambios como la incorporación de la imprenta y la consiguiente apertura del horizonte de difusión [3.2.3 y 6.1]. Si el proceso presenta unos límites ciertamente borrosos en los orígenes del «período áureo», con mucha más evidencia se impone en los generalmente omitidos te-

rrenos de su disolución, donde la falta de hitos significativos o de trascendencia similar a la de los propuestos para el inicio los convierte en un espacio indelimitado, que tampoco es marcado por la potencia de un momento renovador.

8.1.2. Factores de continuidad

De hecho, los únicos criterios para la delimitación se reducen a los relativos al valor estético de los productos de ese período sin perfiles críticos que discurre entre el último tercio del XVII y las décadas finales del XVIII. Ni el cambio de dinastía en España, con la llegada de los Borbones al trono, ni el papel desempeñado por los «novatores» y la matizada incorporación de las ideas del racionalismo ilustrado pueden considerarse factores determinantes de un cambio en el sistema poético que vaya más allá de una nueva adaptación de los ideales estilísticos. Al margen de las grandes líneas de continuidad de la estética barroca en el siglo siguiente, con pervivencias de la lírica gongorina, de la narrativa quevedesca y de las fórmulas de teatralidad derivadas de la popularización de los espectáculos del corral, el ideal neoclasicista debe ser entendido como un nuevo episodio de revitalización de los valores de la poética aristotélica-horaciana (con sus lógicas actualizaciones) que discurre sin solución de continuidad en manos de los preceptistas de los siglos XVI y XVII. Como en éstos, se trata de la reacción de los estamentos cultos (o ilustrados) frente a la expansión del popularismo en las prácticas literarias y teatrales, apostando por una intensificación del valor preceptivo de las normas y por un principio de racionalidad, si bien en este caso orientado, no a una mera actitud esteticista, sino a un objetivo didáctico y de utilidad social. La apuesta es por un estilo más claro y directo, aunque alejado en el plano teórico del valor de naturalidad. Episodios paralelos se registran a finales del siglo XVI, en el arranque de la llamada poética cultista, que convive cronológicamente con el desarrollo del popularismo barroco, y a mediados del XVII, en parte como reacción a los excesos del culteranismo y de la retórica de las formas de comunicación masiva y popular, y como un retorno a la preceptiva neoaristotélica, aunque en este caso con un carácter mucho más

minoritario y de trascendencia reducida por la limitada capacidad creativa de sus protagonistas.

Así pues, con unos límites tan poco diferenciados y llenos de matices, cabe plantearse la coherencia interna del período y la delimitación en el mismo de etapas separadas, con claro valor distintivo. En primer lugar, hay que considerar que, a diferencia de lo que ocurre entre los humanistas y los ilustrados en relación con los períodos anteriores, no existe una similar conciencia de ruptura ni una paralela formulación de diferencias en lo que toca a las consideradas subdivisiones del período áureo: humanismo, renacimiento, manierismo, barroco, culteranismo y otros términos de menor fortuna crítica. Por otro lado, el estudio comparativo de Emilio Carilla sobre el desacuerdo en los criterios y distinciones de historiadores y críticos literarios pone en evidencia la falta de unos límites precisos tanto en el ámbito estrictamente cronológico como en el estético para establecer subdivisiones o parcelaciones claras en el panorama diacrónico y creativo de estos siglos. No es una de las causas menos importantes de esta situación el hecho de que sistemáticamente se hayan utilizado en los criterios de periodización conceptos y valores ajenos a lo específicamente literario, desde la mera oposición cronológica (la división en siglos) a la aplicación de nociones extraídas de otras disciplinas artísticas (como la pintura), pasando por moldes políticos (cambio de reinado, fases del imperio), ideológicos (Reforma y Contrarreforma), económicos (siguiendo el ciclo del oro de las Indias) o sociales (decadencia y resurgimiento de la aristocracia, desarrollo de las ciudades).

Como los capítulos precedentes intentan poner de manifiesto, no pueden considerarse este conjunto de factores completamente ajenos al curso de las letras y a sus distintas orientaciones, pero, integrándolas en el contexto formado por todos estos parámetros, debemos atender a sus modulaciones más específicas, pues no siempre los cambios operados en estos planos tuvieron una plasmación equivalente en el terreno de las letras; por tanto, sin que sirvan para establecer una rigurosa distinción epocal. De hecho, las profundas transformaciones que la sociedad y el pensamiento experimenta tras la muerte de Felipe II y el comienzo del siglo siguiente no van a tener un claro correlato en las formulaciones estéticas hasta el punto de hablar de un período con rasgos distintos a los vigentes en las décadas finales del XVI. Ciertamente, la noción de novedad aparece

incluso explícitamente en los años iniciales del XVII, en la pluma de los creadores que introducen un giro distintivo. Sin embargo, en todos ellos se mantienen en mayor o menor medida elementos de la tradición clásica: respeto a los principios, uso de modelos y ejemplos, reelaboración de materiales vigentes..., con variaciones que dependen en muchos casos de los cauces genéricos elegidos. No son ajenas a estas actitudes —que no cabe confundir con incoherencias— las diferencias de planteamientos socio-profesionales existentes entre estos autores, en las que pueden hallarse incluso reflejos de circunstancias históricas de todo tipo: la vigencia de los valores nobiliarios, el papel de la iglesia, el ascenso de una nueva clase letrada, la confrontación de mecenazgo y mercado, la existencia de círculos de cultura humanista y otros de diversa índole [4.1]. Todas estas circunstancias se dan de manera en ocasiones conflictiva en el mismo momento histórico, lo que nos recuerda que una misma cronología es el escenario de formas estéticas diversas e, incluso, que los mismos personajes son protagonistas de discursos literarios claramente diferenciados, cuando no francamente opuestos.

Ya que no para explicarlas, nos hallamos ante una posible clave para ordenar estas diferencias y hacerlo en el orden literario en su sentido más neto. Situándonos en esta perspectiva, encontramos que todas las diferencias apuntadas —entre lo culto y lo popular, lo aristocrático y lo masivo, lo clásico y renacentista y lo barroco— se ordenan en el plano específico de los géneros literarios, entendidos en su acepción moderna, o, en los términos de la época, de los modelos —o tradiciones— en que se inscriben los autores al realizar sus obras. Cada género impone sus reglas propias y las altera, para adaptarlas a la situación, con ritmos diferenciados, lo que explica la coexistencia de distintos registros estéticos en el mismo momento. La dinámica de los géneros, además de responder a una codificación mayor o menor en su origen (lo que, por ejemplo, opone la épica a la lírica), es la que pone en diálogo lo estrictamente literario con la vida social, pues se relaciona conjuntamente con los cauces en que circulan y el marco distintivo de autores y receptores al que se vinculan. Así, aunque los cambios históricos pueden impulsar el apogeo o la decadencia de un determinado género, éstos poseen sus propias reglas de desarrollo, por lo que no responden de la misma manera a las alteraciones del contexto o producidas por el paso del tiempo.

Los rasgos que singularizan el llamado manierismo y lo oponen a la estética renacentista y a la barroca no pueden categorizarse exclusivamente en el orden cronológico, sino en una oposición dentro del sistema poético, por la que se priman los aspectos más cultos y elitistas, primero en relación a la divulgación de las formas renacentistas y la difuminación de sus rasgos más clasicistas; después, como resistencia a las nuevas formas de popularización de las manifestaciones artísticas que representaba el barroco. En los dos frentes lo distintivo es el cultivo de un arte aristocrático y minoritario, regido por una estrecha codificación y basado en el juego de sometimiento y triunfo sobre las normas asumidas, en una separación ostentosa de los órdenes de la vida cotidiana y, sobre todo, de las prácticas del mercado. El discurso de Lope de Vega ante la Academia de Madrid para defender su «arte nuevo» representa todo un emblema de esta realidad: en el marco de una ciudad que es al mismo tiempo la capital del Imperio y el lugar de cita de pícaros y marginados, en el mismo momento y en un marco elitista al que da acceso a Lope su condición de poeta culto y autor de epopeyas, se enfrentan dos mundos: el de la academia, formada por el estamento nobiliario y defensora de las reglas y del arte más clásico, y el del corral, formado por un público heterogéneo, movido por el gusto y dominante en virtud de su pago. El episodio no marca una frontera, sino la realidad de una convivencia que puede observarse desde las primeras décadas del siglo XVI y que se acentúa progresivamente, relativizando las pretendidas diferencias epocales, frente a las que se alza la realidad de una variedad de niveles sociales, culturales y estéticos. Cada uno de ellos promueve y desarrolla sus propios modelos literarios, y éstos pueden alcanzar mayor o menor protagonismo en función de la presencia e importancia de un estamento, pero nunca llegan a imponerse sobre el resto ni, menos aún, a acabar con su práctica de manera excluyente. Y ello sin considerar que la crítica ha consagrado a veces como representativo de un período a una obra o un autor que, sin embargo, no gozaron del aprecio o no tuvieron repercusión en su momento, al menos con carácter mayoritario; tal puede ser el caso de Herrera o fray Luis fuera de sus círculos respectivos, pero también de Alfonso de Valdés, de Lope de Rueda, de la tragedia renacentista o, incluso, de los tratados gracianescos.

8.2. Los géneros: desarrollo histórico

Por todo lo anterior más que por supuestas diferencias estéticas en el plano temporal por las que delimitar subdivisiones del período, parece más productivo analizar las fases de desarrollo de los distintos cauces genéricos, estableciendo en su dinámica propia las variaciones que definen los géneros en su sentido histórico. Se trata de descender del nivel de la división básica de los modos discursivos (narrativo, dramático y lírico) hasta el plano en que éstos se concretan en formas históricamente definidas, con rasgos identificatorios correspondientes a una cronología delimitada y no demasiado extensa, unos rasgos formales, pero con huellas de todos los aspectos en que se desarrolla el discurso literario y en el que adquiere sentido. Aunque las etapas de cada género no tendrán una secuencia uniforme y hasta lleguen a resultar contradictorias, los elementos de relación que existan entre ellas serán la decantación más clara de la periodización histórica.

8.2.1. El teatro

Comenzando por el género donde se proyectan de forma más clara y determinante los factores del

contexto social, es posible apreciar que la sucesión en la tipología de espacios escénicos se corresponde con cambios en el desarrollo social y se trasluce en concretas variantes literarias. Prácticamente el primer tercio del siglo XVI, como continuidad del siglo precedente, asiste al desarrollo de una dramaturgia de entorno cortesano, propia de las últimas pervivencias del período aristocrático-feudal y caracterizada por los rasgos formales y temáticos de la literatura caballeresca cortés: uso del verso octosílabo, estilo conceptista, personajes idealizados y estilizados, temática amorosa y aparición de las cuestiones de honor, visión maniqueísta y ausencia de conflicto interior; desde el punto de vista teatral, presentan una estructura relativamente simple y una extensión reducida, para facilitar su integración en celebraciones festivas más complejas, cuentan con elementos de conexión directa con el espacio de los espectadores reales y simplifican al máximo la acción y el decorado, para adaptar la representación a los salones palaciegos [10.3].

Coincidiendo con el ocaso de estas formas, se desarrollan en el segundo tercio del siglo otros modelos de teatro en espacios cerrados, en este caso de carácter escolar, extendiéndose desde las universidades a las escuelas, adquiriendo un auge renovado con la docencia de los jesuitas, ya en la segunda mitad del siglo [10.10]. Su teatralidad (mejor dicho, su falta de ella) no difiere en esencia de la del modelo anterior, si no es en una estructura y un desarrollo más complejos, propios de una representación exenta. Lo verdaderamente distintivo es la recuperación, como corresponde a estos marcos cultos, de los modelos clasicistas, en géneros y argumentos, pero también en rasgos estilísticos y en concepción dramatúrgica. El número de personajes aumenta y se enriquece su tipología, ensayándose distintas formas de combinación de elementos trágicos y cómicos al par que se practicaba sin mucho éxito la recuperación arqueológica de las formas canónicas. La temática, en la que confluyen la mitología y la materia grecolatinas con la historia nacional, se aparta del teatro anterior y apunta a desarrollos futuros. La atención a los modelos italianos fomenta estas tendencias.

También a influencia italiana puede atribuirse la transformación, en el tercer cuarto del siglo, del teatro popular medieval en formas de teatralidad renovada y desarrolladas en el espacio de la calle, en los lugares abiertos de los nuevos marcos urbanos. No nos encontramos con una dramaturgia que sustituye a la anterior, sino que ocupa simul-

táneamente un circuito bien diferenciado, para situarse más adelante en un proceso de convergencia de caracteres que, al encontrar un espacio apropiado, dará lugar a una formula teatral característica de una etapa diferente. En el escueto y simplificado escenario callejero los personajes recuperan su linealidad esquemática, la acción se articula en breves escenas, el lenguaje se adelgaza hasta la pura funcionalidad y se potencian los valores visuales. La dependencia directa del público (completamente distinto al de cortes y colegios) y su aportación económica se traducen en la atención al gusto y la simplificación de recursos, sobre todo limitando el número de actores, lo que desemboca en el establecimiento de una reducida galería de tipos, perfectamente reconocibles y objetos de una cierta especialización interpretativa.

El teatro en la calle continuó vigente con el desplazamiento de la materia profana a la religiosa, que se mantuvo en la primera mitad del XVI siguiendo la teatralidad desarrollada en los siglos anteriores en el interior o el entorno de la iglesia y se proyectó a partir de la segunda mitad del siglo en la forma de los autos sacramentales, vivos hasta la prohibición en 1765 por la administración ilustrada. Los autos sacramentales conservaron el carácter alegórico de las primitivas farsas e incorporaron la materia argumental tomada de los autos tempranos para sumarla a la de otra procedencia, como la mitológica [10.19]. Del escenario callejero mantuvieron el carácter visual, orientado a una progresiva espectacularidad, a la que sumaron los valores auditivos del verso, enriquecido por la codificación fijada en el corral y el estilo conceptista y culterano desarrollado en las letras profanas, pero también en la oratoria sagrada. De resultas de la profesionalidad de las compañías, que alternaban la representación en el corral y en las fiestas del Corpus se aplicó una tipología de personajes (galán, dama, barbas, gracioso...) similar a la de la comedia, pero se separó de ella en su estructura, simplificada en un solo acto. Las características del espacio urbano y la ausencia de los mecanismos de mercado hicieron que en la representación de los autos no se diera la presencia conjunta de distintos niveles de público como en el corral, pero en las repetidas funciones que se desarrollaban a lo largo del circuito procesional de la festividad todos los estamentos sociales tuvieron acceso a la representación, como demuestra el éxito popular de estas difíciles piezas, que debieron acomodarse por ello a la combinación de distintos registros, fusionando elementos de proceden-

cia culta y de eco masivo, hasta neutraliza la separación de ambos circuitos.

El catalizador de esta fusión, como la que se registra entre el teatro profano de calle y de espacios cerrados, es el corral de comedias, generalizado en el último cuarto del siglo XVI para disfrutar de una vigencia de alrededor de dos siglos. El corral, que en su arquitectura muestra la hibridación de espacios abiertos y cerrados y responde al entorno urbano [3.2.1.1], propicia la confluencia de espectadores de naturaleza muy diversa, constituyendo un verdadero microcosmos de la sociedad barroca; de ahí se deriva que su dramaturgia responda a esta misma diversidad, tanto en lo tocante a los componentes de la comedia como en su combinación en la representación con piezas breves, de carácter marcadamente cómico [10.14]. Con ello el sentido del decoro se desplaza de la adecuación al nivel estilístico del género a la diversidad naturalista de los distintos elementos, siendo la característica más destacada del nuevo modelo dramático la variedad en todos los planos: métrico, estilístico, argumental, social y temático. El resultado es un modelo tragicómico en el que se aúnan, en un estilo medio, elementos del *genus sublime* y del *humile*, marcando una estética de rasgos anticlásicos generalizada en el período de vigencia de la comedia lopesca hasta mediados del siglo XVII [10.18]; con la renuncia de Calderón, será sustituida esta fórmula por variantes más popularizadas, en las que lo visual se impone sobre el nivel de la palabra, hasta marcar el final de un género y hasta de una época.

Como en los demás géneros (poesía y prosa) las formas más populares o masivas conviven a lo largo del XVII con una recuperación de las formas más aristocráticas, teñidas de un clasicismo más o menos superficial. En el caso del teatro este nivel lo ocupan las representaciones palaciegas, en las que se proyectan y magnifican, con carácter profano, muchos de los rasgos de la teatralidad de los autos sacramentales: temática de cierta trascendencia, proliferación de argumentos mitológicos, espectacularidad basada en el uso de tramoyas y una gran retorización del lenguaje, para componer una espectacularidad que apelaba a todos los sentidos con un gran recargamiento de sus componentes. Con Calderón como autor más destacado [10.19], el teatro de palacio corresponde al nivel del culteranismo en la poesía, abarcando una cronología paralela, hasta convertirse en uno de los paradigmas de la barroquiza-

ción, si entendemos por ella un amaneramiento estilístico marcado por el exceso, frente al carácter general de la cultura barroca según la caracterización de Maravall.

8.2.2. La narrativa

La narrativa encontró tempranamente en la imprenta un elemento catalizador paralelo al que significó el corral para el teatro, desarrollando sus cambios y variaciones con una dinámica mayor y en un arco cronológico más amplio. Ya las décadas finales del XV [10.1] comenzó la aclimatación en modelos genéricos vinculados a la difusión impresa de la narrativa de raíz caballeresca, tanto en la vertiente de la aventura, con los libros de caballerías, como en la de la expresión del amor cortés, con la llamada novela sentimental, ambas con un desarrollo más o menos intenso hasta mediados del siglo XVI. Aunque su distinta materia argumental [5.3.4] determina cambios en su estructura, con la mayor extensión y complejidad episódica de los grandes libros de caballerías (también con un correlato en formas más breves y de difusión más popular a través de los pliegos), ambas modalidades genéricas comparten una serie de rasgos distintivos, como la tipología de los personajes, en torno a la relación amorosa, la codificación cortés de este asunto, la existencia de obstáculos para su culminación y un acentuado carácter alegórico, que las convierte en ocasiones en relatos en clave; siempre encierran una lectura simbólica y moral sobre la imagen del camino, la batalla, la superación y el triunfo de la espiritualidad sobre la materia, como expresión de una ideología aristocrática y caballeresca en franco declive social.

El rechazo humanista de la ficción engarzó con la actitud de los autores cultos del siglo anterior para desarrollar en prosa ideas e historias de las materias más diversas, desde la actualización del saber y la moralidad clásicos a la noticia de las conquistas imperiales en Europa y el nuevo continente [10.4]. Unos primaron el cauce del diálogo y otras el de la crónica, con la flexibilidad de la forma epistolar, que acogió ambas materias. Desde el punto de vista estilístico oscilaron entre el predominio del principio de naturalidad expresiva y la imitación de los

modelos de la oratoria clásica, siempre con el papel estructurador de la retórica. Frente a la narrativa de ficción, los unifica un sentido de la verdad y un objetivo de utilidad, que encontró una vía para conjugarse con el elemento de deleite en las misceláneas, así como en la progresiva incorporación de la maravilla, como ocurre en las crónicas de Indias, donde personajes, ambientes y aventuras parecen neutralizarse con los de los libros de caballerías.

A mediados del XVI la literatura humanista con intenciones de moralidad, predilección por la forma dialogada y gusto por el relato de naturaleza miscelánea incorpora el elemento de ficción como forma de distanciamiento alegórico y crítico, articulado en una estructura episódica en la que se cruzan el esquema del viaje y el de la biografía [10.5]. El modelo original lo proporciona Luciano y el puente lo tiende Erasmo, siendo la doctrina del pensador flamenco y el cinismo del heleno dos de los rasgos distintivos de este conjunto genérico. Antes de ser interpretada como una novela picaresca, el *Lazarillo* se inscribe en este marco, aunque sustituyendo el exotismo y la fantasía de obras cercanas, como el *Viaje de Turquía* o *El Crótalon*, por una cercanía realista al tiempo y el espacio del lector. En estas obras se produce la fusión de la cultura sabia y la popular y se consagra la fórmula estilística identificada con la naturalidad expresiva, a partir de la propia coloquialidad consagrada por la forma del diálogo. El anonimato y el alejamiento de la imprenta (a la que sólo accede la confesión del pregonero toledano) apuntan una cierta marginalidad, interpretable como permanencia en un círculo reducido de autores ilustrados y de relevante posición social, a tenor de todas las hipótesis.

Por las mismas fechas de mediados de la centuria [10.6] se produce el ocaso de la ficción caballeresca conocida y su sustitución por nuevos modelos genéricos, singularmente el pastoril, en el que adquiere su disfraz más permanente el caballero convertido ahora en cortesano. La narrativa pastoril supone la persistencia de la temática amorosa y la correspondiente idealización de los personajes y sus ambientes, pero sustituyendo el carácter caballeresco de la aventura por peripecias de índole más variada, en las que la mujer adquiere un protagonismo activo hasta entonces desconocido; pero la égloga en prosa ofrece también las posibilidades de una estructura abierta y una disposición para acoger los materiales más dispares, como relatos intercalados de carácter morisco

o avatares urbanos, a medio camino entre la *novella* boccacciana y la novelística breve barroca, y, sobre todo, un amplio marco narrativo en el que insertar auténticos cancioneros líricos, de la métrica más variada y una dominante temática amorosa, ofreciendo una verdadera alternativa a la escasez de volúmenes impresos de poesía. Mientras los ensayos de «novela morisca» apenas encuentran arraigo, en los años inmediatos se prepara la eclosión de los libros de aventuras peregrinas o novelas bizantinas. A las obras nuevas les preceden las traducciones de los originales helenísticos y la reivindicación teórica y crítica del género, primero por los erasmistas, que vieron en ellos una ficción no fantástica y sujeta a lectura moral, y después por los preceptistas neoaristotélicos, como el Pinciano, que presentaron a Heliodoro y sus imitadores como prueba de la viabilidad de una «epopeya en prosa»; la proyección del género en el XVII, su cultivo por los grandes autores y, sobre todo, sus variantes nacionalizadas, alegóricas y cristianizadas (en paralelo a lo ocurrido con el relato pastoril), confirman estas perspectivas y la vinculación del género con la mentalidad del momento.

Las transformaciones de las diferentes modalidades genéricas de la narrativa idealista no se realizaron sin la puesta en crisis de las mismas, que encontraron en las primeras décadas del XVII los gérmenes de su disolución, a la que contribuyó en gran medida la mirada irónica de Cervantes, quien desmontó todos los mecanismos de la idealización (el narrador incuestionado, los personajes arquetípicos, el cronotopo plano, la retorización del lenguaje, la reducción temática, la ausencia de conflicto...) a la luz de la incipiente novela, constituyendo toda su obra, y de manera singular el *Quijote*, una revisión crítica de esta narrativa [10.11]; si no encontró continuadores en esta labor, el objeto de su reflexión paródica ya no volvería a ser el mismo.

A ello contribuyó en no poca medida el impacto de la cultura barroca, en particular con dos fenómenos fuertemente interrelacionados y explicables en el marco de la vida ciudadana. De una parte, el éxito del corral y su fórmula dramática se proyectan sobre la novelística, y ésta, a su vez, conoce al mismo tiempo unos fenómenos paralelos de profesionalización, incremento productivo y ampliación en número y naturaleza de sus receptores, todo lo cual se traduce en una similitud de contenidos (enredos amorosos en clave de códigos de honra en ambientes ciudadanos), pero también en paralelismos formales, como la breve-

dad de la extensión, editoriales (la frecuente aparición en volúmenes de 12 comedias o novelas) y aun de pragmática de la recepción. También cabría poner en relación con la figura del donaire de la comedia la del pícaro de la narrativa, si bien en ésta encontró un protagonismo que le negó el decoro dramático. En la nueva forma se neutralizaron, fundieron o hibridaron las diferentes propuestas narrativas, hasta perder su tensión creativa a mediados del XVII y decaer falta de vitalidad [10.13].

En paralelo a la prosa de ficción, cada vez más orientada al deleite, se encadenan a lo largo de estos siglos (en similitud al desdoblamiento del teatro sacro) distintas modalidades formales y temáticas de literatura doctrinal unidas siempre por un sentido de utilidad, esencialmente espiritual, una preponderancia de lo tratadístico sobre lo narrativo (aunque se multipliquen versiones a «a lo divino» de la narrativa idealista), una marcada preocupación por la retórica o efectividad estilística y, quizá por ello, un notable éxito editorial. En la primera mitad del XVI se registra la expansión de la literatura erasmista en tratados y diálogos, que naturalizan el uso de la lengua romance para este género y la dotan de un registro estilístico de gran sencillez comunicativa. Sus pasos son seguidos, ya en la segunda mitad de la centuria, por la literatura espiritual [10.7], tanto ascética como mística, aunque sobre todo la primera da cabida a una elaboración estilística que sustituye la coloquialidad por la oratoria y abre el abanico de formas y estructuras genéricas, con un adelgazamiento máximo de los marcos narrativos. El siglo siguiente, con una tratadística en clave colectiva, frente a la intimidad de la experiencia espiritual, recupera esta materia, sobre todo en los relatos alegóricos (de base más o menos lucianesca o conectada con la sátira del siglo anterior), para engastar en ella una enseñanza de carácter moral o marcadamente político, en la que la retórica del conceptismo se convierte en el principal elemento de deleite para el lector, al tiempo que en codificación de una realidad escindida entre la apariencia y el misterio oculto tras ella. Los *Sueños y discursos* de Quevedo y *El Criticón* de Gracián son obras señeras de esta línea, y a ella hay que sumar la variedad procedente de cauces como la emblemática o la homilética, todas ellas con recursos similares, una retórica compartida y una común visión del mundo y su trascendencia [10.17].

Los avatares de la narrativa en prosa se modulan en gran medida en sintonía con el desarrollo de una poesía narrativa, tanto en su clave

culta en endecasílabos, como en el registro popular del cauce octosilábico [10.9]. En éste, y tras la recuperación editorial a mediados del XVI de los textos del romancero viejo, destaca la renovación artística del género, en manos de grandes autores y sobre los mismos modelos (caballeresco, morisco, pastoril, sentimental...) que la narrativa idealista, sin que falten en ellos las continuaciones y ciclos, hasta integrarse con un componente más lírico que narrativo en la variedad de la poesía barroca. Menos nivel de contaminación ofrece la epopeya culta, si bien no escasean los paralelismos con el discurrir de los relatos en prosa. En una primera fase, siempre vinculada al cauce impreso y situada también a partir de mediados del XVI, la épica imita las formas clásicas y, sobre todo, italianas, con la expansión de la materia ariostesca, aunque con una amplia incorporación de la historia nacional, aun la más contemporánea, como los hechos de Carlos V y de la conquista de América, dominante en las décadas en torno a 1580. A esta fase sucede otra de temática religiosa, en que los poemas se dedican a episodios bíblicos, la vida de Jesús y la hagiografía, con poemas doctrinales sobre la Redención y los dogmas del catolicismo al hilo de las orientaciones contrarreformistas. Esta corriente penetra en las primeras décadas del siglo XVII, produciendo una decadencia del género, que pierde sus rasgos formales en beneficio del contenido doctrinal. La reacción se produce a mediados del XVII, con la recuperación de postulados más clásicos a partir de la propuesta teórica y práctica de Tasso y su aristotelismo cristianizado, con una recuperación de la materia heroica nacional, centrada en episodios como Roncesvalles o las conquistas italianas del Gran Capitán, para desaparecer las novedades editoriales en la década de los sesenta.

8.2.3. La lírica

En este terreno, al margen de los procesos en el aspecto puramente métrico [7.5], las etapas de desarrollo no se encuentran tan nítidamente separadas, sino que, más que en el caso de los otros géneros, la aparición de nuevos modelos no supone la desaparición de los precedentes. Así, las formas de poesía cortesana, de circunstancias y juegos

de ingenio, continúan las formas de la lírica cancioneril [10.2] aún después de la aparición y consolidación del petrarquismo y la lírica italianizante, para conocer un nuevo florecimiento en el siglo XVII, entre las prácticas académicas y los volúmenes de varias rimas. Con los matices distintivos de cada formulación teórica, con el petrarquismo coincide en la temática amorosa, dominante en los dos primeros tercios del siglo XVI con carácter casi hegemónico [10.8]. En torno a 1580 se producen una serie de cambios notables, con la codificación cultista de Herrera a partir del modelo petrarquista, la implantación de una poesía de corte moral con las epístolas de Aldana y las odas de fray Luis y su entorno, la expansión de la poesía religiosa a partir de formas profanas y la señalada codificación argumental de los episodios amorosos en el romancero nuevo [10.9]. En el cambio de siglo este carácter narrativo se extiende con las fábulas mitológicas y una nueva poesía de corte descriptivo, en la que hallan cauce privilegiado los desarrollos cultistas, con su renovado tratamiento del lenguaje poético y su apertura a campos distintos a los estrictamente amorosos [10.15]. Por los mismos años, el agotamiento de las corrientes anteriores y su revisión paródica y crítica dan origen a un auge de la poesía burlesca, en coincidencia con las manifestaciones de otros géneros, como el teatro y la narrativa. La fórmula editorial del volumen de versos del barroco hace, finalmente, convivir todas estas corrientes, con sus específicas correspondencias métricas y estilísticas en un espacio de lectura unificado, contribuyendo a la disolución de los modelos por la lógica contaminación por contigüidad [10.16].

8.3. Cronología

Como se puede apreciar en el anterior repaso por géneros, es posible percibir, si no un paralelismo total, frecuentes y significativos fenómenos de coincidencia, por los que procesos equivalentes se producen en momentos cercanos, dando origen a imágenes de transformación histórica. Sin embargo, se aprecia que la sincronía no es total, con abundantes casos de desplazamientos en forma de adelantos o de retrasos. De ello se desprende que no nos encontramos ante un panorama de fronteras impermeables y fases regulares, sino ante una sucesión diacrónica de carácter complejo, por la diversidad de niveles y géneros. Sin negarla, podemos apreciar una serie de hitos significativos por su carácter indicador, derivado de la simultaneidad de las respuestas apreciables en los diferentes planos. Por tal razón, se ofrece, en lugar de la habitual división en etapas delimitadas, una serie de fechas, correspondientes a obras o sucesos literarios relevantes y que marcan giros y articulaciones en el proceso, de mayor o menor trascendencia, pero representativas de los sucesivos procesos de transformación en estos siglos.

En torno a 1450, con la redacción del *Prohemio* de Santillana, se produce la consolidación de la poesía cancioneril en camino a su evolución posterior, los

primeros esbozos de narrativa sentimental y el comienzo efectivo del contacto con el humanismo italiano, que unas décadas después encontrarán en la imprenta el cauce idóneo para la difusión de sus resultados, esbozándose algunos elementos considerados característicos de la época áurea.

La década final del siglo, con la *Gramática* de Nebrija, las obras canónicas de la narrativa sentimental, los comentarios de Hernán Núñez a la poesía de Mena, la *Celestina* y el *Cancionero* de Juan del Encina, marca la consolidación de las formas renacentistas, subrayadas por los sucesos político-sociales de 1492 y el cambio de siglo, que parecen propiciar la conciencia de ruptura y la búsqueda de caminos de renovación, afectando a prácticamente a todos los géneros, con la excepción de la lírica. El castellano recibe la sanción definitiva de su dignidad y se abre el debate sobre las vías para traducirla en el ámbito literario. En la empresa cobra un especial peso la incorporación de la tradición culta, y se extiende y profundiza la imitación de los modelos italianos.

Las fechas de 1526 y 1527, con la más emblemática que trascendente conversación de Boscán y Navagero y los sucesos político-militares que culminan en el Saco de Roma, de tan amplia repercusión literaria, marca el inicio de la asimilación del *Canzoniere* petrarquesco y el despliegue de la literatura política y moral de acento erasmista, fenómenos ambos que implican un replanteamiento acerca del registro estilístico del castellano culto y literario, culminante pocos años después en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, mientras se produce el éxito de la prosa de Guevara, y los libros de caballerías alcanzan su culminación como género dominante en la prosa de ficción. Es también la fecha en que se cuestiona oficialmente la obra de Erasmo, y su doctrina pasa a convertirse en una corriente más o menos subterránea.

En la década que va de 1550 a 1560 se produce una gran cantidad de cambios en el terreno social y en el literario. En el primero se suceden la abdicación de Carlos V y la entronización de Felipe II, la implantación de los decretos de Trento, la normativa sobre publicaciones de libros, la aplicación de los estatutos de limpieza de sangre, el cierre de las fronteras y la publicación del primer índice inquisitorial de libros prohibidos. En el campo de las letras Martín Nucio recupera editorialmente el romancero viejo, el éxito de Garcilaso se proyecta en el *Cancionero de obras nuevas (...) así por el arte española como por la toscana* (1554),

los libros de caballerías y sentimentales dejan paso a los de pastores, mientras que el género satírico alcanza el punto culminante del *Lazarillo*; en el ámbito teatral hay que destacar la llegada de las primeras compañías de representantes italianos. En su conjunto, el panorama literario presenta la culminación del italianismo y la atención al humanismo, para iniciar un período de afirmación nacional de distinto signo, entre la recuperación de las obras del pasado y los proyectos de futuro.

Ambas corrientes alcanzarán su plena expresión en torno a 1580, verdadera fecha emblemática en la que aparecen las *Anotaciones* de Herrera, fray Luis escribe sus odas y San Juan su poesía mística, comienzan su carrera literaria Lope y Góngora, se extiende la escritura y la publicación del romancero artístico y se sitúa la consolidación del corral de comedias, para dar paso a la nueva fórmula dramática. En un segundo plano, la épica inicia su giro temático, poco después Cervantes publica *La Galatea* y comienza su revisión de los géneros renacentistas, se va generalizando la publicación de volúmenes de poesía y nuevas generaciones poéticas surgen al calor de los jefes de fila, marcando el abandono del petrarquismo y la orientación hacia las formas cultistas. A partir de esta fecha la publicación de preceptivas y tratados de poética adquiere una cierta regularidad, frente a los escasos ejemplos anteriores. Sin decaer la creatividad puesta de manifiesto a mediados de siglo, se entra en una etapa de maduración, de mayor reflexión y de una conciencia más acentuada del quehacer artístico, que dará lugar a sucesivos debates y polémicas, inauguradas por las generadas a raíz de los comentarios a Garcilaso.

La primera década del XVII muestra el apogeo de esta tendencia, con una fecha relevante, la de 1605, cuando aparecen, con escasos meses de diferencia, la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, *El peregrino en su patria*, la primera parte del *Quijote* y *La pícara Justina*, se data la primera redacción del *Buscón* y Pedro Espinosa ofrece con su antología *Flores de poetas ilustres de España* una propuesta estética beligerante, en la que, con la superación del petrarquismo, se ofrece un muestrario de las propuestas de renovación poética y algunas de las líneas del desarrollo futuro. En la misma década y en los años inmediatamente siguientes aparecen nuevos textos de teoría poética, para dar paso a los grandes poemas gongorinos y el inicio de la polémica que originaron. Al mismo tiempo, se consagra la comedia lopesca, se extiende el conceptismo y la

generalización de la imprenta como cauce literario, quedando al margen sólo posturas militantes, generalmente en el ámbito de la poesía culta. Entre tanto, la sociedad española acusa en todas su formas culturales y de comportamiento el cambio que supone el reinado de Felipe III, que dará origen a una etapa en la que la crisis convivirá con una desmedida ostentación.

Precisamente una de las reacciones a esta situación enmarcará otro momento de significación literaria, por los cambios que conlleva. Entre 1625 y 1634 la Junta de Reformación presidida por Olivares adopta una serie de medidas para el restablecimiento de costumbres acordes a la recuperación nacional, entre las que se incluye la prohibición de publicar comedias y novelas en el reino de Castilla. Con otras consecuencias [6.2], el hecho parece acentuar el declive de Lope en la escena, empujado por los nuevos autores y un cambio en el gusto del público hacia un teatro de tramoya, que traducía en el corral la espectacularidad de los autos sacramentales y las fiestas de palacio. Mientras Tirso, Calderón y una nueva generación de dramaturgos comienzan a representar sus textos, Lope se dedica a su ciclo *de senectute*, con lo que en él hay de recapitulación de su trayectoria y de incorporación de géneros de mayor entidad clásica. Quevedo, que se encuentra en un momento culminante, publica la obra de fray Luis de León y Francisco de la Torre en 1631 para revitalizar la polémica gongorina cuatro años después de la muerte del cordobés y poniendo al alcance de los lectores y la nueva generación de poetas sendos ejemplos de poesía culta, pero de aliento clasicista. Por el contrario, la mayor parte del panorama literario se ve marcado por el triunfo de la demanda popular, que impone sus gustos, además de en el teatro, en el desarrollo de los géneros narrativos, singularmente en la novela corta, para desazón de los moralistas y alimento de los ocios de clases cada vez más amplias. En la poesía los imitadores de Góngora, con raras excepciones, degradan su legado, en una progresiva retorización, que mantendrá la polarización del parnaso español.

A mediados del XVII se registra una cierta reacción clasicista, sobre todo en la poesía, tanto lírica como épica, encontrando un cierto paralelo en la revitalización de la prosa doctrinal, con la figura descollante de Gracián, a cuyos tratados morales se suman por estas fechas la *Agudeza y arte de ingenio* y las distintas partes de la alegoría narrativa del *Criticón*. Pero, como el mismo entorno aragonés del que surge este autor

pone de relieve, los ingenios más destacados optan por el camino de la erudición, en una suerte de segundo humanismo (Lastanosa, Ustarroz, Antonio Agustín, Nicolás Antonio o Pellicer, en el ambiente cortesano), propio de una época en la que la creatividad cede ante el empuje de la repetición y la recapitulación. La muerte en 1681 de Calderón, el último de los grandes creadores del período, ya en una soledad casi total, marca un hito descollante, al que la historiografía no ha dudado en conceder un valor definitivo.

Ciertamente, la serie de fechas propuestas parece no diferir mucho de la alternancia señalada por la teoría de las generaciones, en tanto que algunas de las más destacadas coinciden —según se ha apuntado al paso— con referentes cronológicos, como el cambio de siglo, o políticos, como la sucesión de un monarca por otro, por no hablar de otros factores, artísticos o ideológicos, más cercanos al mundo de las letras. Evidentemente, éstas no se sitúan en un mundo aparte, aisladas del resto del acontecer histórico, en el que se imbrican los productos literarios en un diálogo esencial a su naturaleza comunicativa. Lo que plantea esta propuesta de lectura histórica es un cambio metodológico de perspectiva. En lugar de partir de un concepto metafísico del período o un hecho extrínseco para la explicación de los fenómenos literarios y sus series históricas, se propone una consideración específicamente literaria y sin parcelaciones preestablecidas. La atención a todos los factores contextuales, desde los más lejanos a los formantes más directos de la comunicación literaria, analizados en los capítulos precedentes, se orienta a la mejor elucidación del texto y de las series en que se inserta. Esta lectura crítica no puede ser ahistórica, estableciendo sus reglas propias en la atención a aquellos componentes que convierten un texto concreto en una obra literaria y que son los que determinan su valor —histórico y estético— como tal.

8.4. Perspectivas críticas

Se plantean, como conclusión de las consideraciones esbozadas hasta este punto, una serie de líneas de acercamiento a los textos literarios para conformar la lectura crítica de los mismos o, al menos, para ordenar la aproximación a ellos desde una perspectiva filológica. Se trata de una propuesta en la que tener en cuenta la aportaciones de la bibliografía crítica existente y en continuo crecimiento y renovación, pero sin asumir *a priori* la estimativa forjada por la tradición; en la que no se niega la validez del gusto personal ni el baremo del placer de la lectura, pero que sitúa la obra primariamente en relación con su presente, no con el del lector; en la que el texto no se aísla de su marco histórico, de su esencial historicidad, pero no se reduce a un mero valor documental; en la que, en fin, se abordan unos específicos valores literarios desde la perspectiva genérica. Se señalan a continuación unas someras indicaciones de lectura, subrayando en cada caso los aspectos más destacable en cada género, sin perjuicio de que todos ellos puedan apreciarse en las distintas modalidades, aunque no con el mismo grado de importancia o de trascendencia significativa. Siempre el texto concreto será en cada caso el que plantee sus propios métodos, al margen de que puedan existir

distintas perspectivas de lectura; en ello radica, en definitiva, la riqueza de la literatura con su virtualidad para atravesar el tiempo y mantener sus valores comunicativos para distintos lectores. Por eso hablamos de obras clásicas.

8.4.1. El teatro

En lo que se refiere al teatro, el análisis de una obra ha de tener en cuenta desde el principio el lugar de representación para el que se concibe, tanto en sus condiciones y limitaciones materiales y técnicas, como en lo tocante al público al que se dirige y, en relación con todo ello, la condición del escritor y los intereses desde los que aborda el ejercicio de la escritura. La relación de identificación o distancia del autor con el público, plasmada en la ubicación en lugares cerrados o abiertos de representación, establece las características de ésta, entre los extremos de la fiesta (cortesana o religiosa) y del espectáculo más o menos comercial. Es necesario distinguir entre el teatro, como efectiva práctica escénica, y la literatura dramática, que es uno más de los componentes del espectáculo y no siempre representada como tal. Aunque, en principio, es el texto dramático el que nos interesa, no se puede prescindir de sus relaciones con las diversas formas en que la representación tenía lugar y en función de las cuales se ordenaba la escritura del dramaturgo.

La elección de los temas y del registro génerico (tragedia o comedia) no es inseparable de las circunstancias anteriores, como demuestra ejemplarmente la estrecha relación entre la estructura física del corral, el universo ideológico barroco y la temática de la comedia. De un lado, la estructura tripartita [3.2] que articula horizontal y verticalmente el espacio escénico (con sus tres puertas y correspondientes balcones, a cuyos dos niveles se suma el inferior al escenario, practicable por una trampilla o escotillón) refleja la división estamental de la sociedad; de otro, la representación por el escenario fijo de un espacio ambiguo, en torno a la puerta, que alterna el interior y el exterior de la casa (como en su conjunto reproduce la arquitectura del corral), está en relación con los ejes temáticos más característicos de la comedia, enredada en

los conflictos de las apariencias y desplegada en torno al problema de la honra, como contraste entre la interioridad del alma (la virtud) y la imagen social (la consideración de los demás). En forma quizá menos evidente el mismo tipo de correlación funciona entre el resto de variables espacios escénicos y los géneros a que dan lugar.

Así, los temas y el nivel de su tratamiento dramático constituyen el primer código estrictamente literario para la ordenación de los elementos de la pieza, comenzando por el respeto a un código único o la mezcla de elementos. La definición de la marca genérica y del sistema de normas que comporta resulta esencial para distinguir en la obra los elementos meramente redundantes, generales, de los que resultan significativos en la caracterización individual de un texto concreto. Como los grandes géneros, los grandes temas son pocos y bien delimitados desde los modelos clásicos (los que giran en torno a la muerte, el destino, el amor...), por lo que es necesario percibir la dialéctica entre el núcleo esencial que empareja un texto con una amplia serie y las modulaciones que le conceden su perfil distintivo.

Estas últimas sitúan el análisis en el plano del desarrollo argumental, con su serie de episodios y peripecias, su disposición del repertorio de motivos y la estructura de personajes que determina, siendo en éstos más importante que la caracterización individual (prácticamente inexistente y carente de significación en estos siglos) el conjunto de relaciones establecidas entre ellos. No hay que olvidar que en casi todo el teatro áureo, sobre todo desde el último tercio del siglo XVI, este aspecto está muy condicionado por la composición generalizada de la compañía cómica, la cual no sólo contaba con un número limitado de actores, sino también con un reducido espectro de tipos, que la especialización de los actores convertía en repetitivos en las plumas de los dramaturgos, con independencia de que en su conjunto dibujaran rasgos característicos de la sociedad barroca, como la jerarquización de las relaciones (de familia, de señores y criados, de nobles y villanos) o la nula presencia de la figura de la madre. La esquematización de las *dramatis personae* puede servir de base para una paralela esquematización de la trama, en la que percibir los núcleos principales y las líneas de desarrollo. En este análisis ha de tenerse en cuenta la relación entre la estructura interna de la acción (introducción, nudo y desenlace) y la estructura externa de la pieza, en la que

sólo existía la división en jornadas (si es que se trataba de una comedia), sin distinción de escenas ni otras unidades formales menores, tan habituales en las ediciones modernas.

Precisamente la métrica, en el caso de las obras con diversidad de combinaciones estróficas, funciona en muchos casos como un código en sustitución de otras marcas formales de separación de escenas o de otros cambios en la estructura dramática. Al margen de los valores estrictamente líricos o estilísticos, ha de atenderse a ese valor funcional del verso, partiendo de la raíz misma de la convencionalidad que introduce en la representación frente al naturalismo de la prosa. También constituye la métrica otro elemento de caracterización del personaje, al menos del personaje en un momento o en una situación determinada, que comienza manifestándose con la elección misma del metro. A partir de ahí, la forma del verso se convierte en verdadera pauta estilística, que debe abordarse no en el sentido croceano de la individualidad máxima, sino en el sentido retórico de identificación de un personaje, de su tipo o su nivel social, en función de la teoría del decoro. En los géneros clásicos la adecuación a la preceptiva y la igualdad entre los personajes suelen relacionarse con la naturaleza retórica de sus parlamentos, que deben analizarse a la luz de los modelos oratorios tal como los definiera Quinitiliano. En la comedia lopesca la naturaleza heterogénea de los personajes lleva aparejada la polifonía de metros y estilos, a cuyos juegos de relaciones, de cambios y modulaciones hay que atender como más significativos que los elementos aislados de esta composición.

Cerrando el círculo del análisis, es necesario restituir al teatro una naturaleza que desborda con mucho lo meramente textual, aun en el caso de los géneros más cercanos a la pura declamación, como ocurre con la comedia humanística, en la que el caso límite de *La Celestina* se sitúa en las fronteras mismas de la novela dialogada. Pese a todo, y más en los géneros concebidos expresamente para el espectáculo, el texto dramático incorpora de modo más o menos explícito una serie de marcas de teatralidad, encauzadas a través de los diferentes códigos no lingüísticos que confluyen sobre un escenario. Los elementos visuales que caracterizan a los personajes y los espacios en que se desenvuelven, los elementos musicales que pautan su lenguaje o los movimientos que potencian la acción o expresan distintas facetas de ella, son informaciones encomendadas en el teatro moderno a las acotaciones o didascalias,

perfectamente diferenciadas en la edición del texto. Por el contrario, estos elementos paratextuales eran prácticamente desconocidos en la escritura dramática de los siglos XV al XVII, pero no tanto por una limitación técnica o una teatralidad rudimentaria, sino más bien por lo contrario, ya que los textos no se escribían para su lectura, sino directamente para ser representados, para lo que se contaba con unas reglas bien definidas y no necesitadas de especificación. El lector moderno debe deducir estas pautas de montaje, estos registros de teatralidad, a partir de las indicaciones indirectas contenidas en los parlamentos de los personajes (las llamadas «acotaciones inmersas») o bien por un conocimiento detallado de los elementos que codificaban la representación, fundamentalmente, como se indicaba al principio, el espacio escénico y el público que lo convertía en una efectiva máquina teatral.

8.4.2. La narrativa

Los rasgos y mecanismos de la prosa resultan diferentes y, por tanto, también son distintas las perspectivas desde las que abordar su estudio. Una primera distinción es la que afecta a la polaridad horaciana entre el *docere* y el *delectare*, ya que la posición de una obra entre estos dos extremos es la determinación esencial de la práctica totalidad de sus rasgos formales y, lógicamente, de contenido, además de fijar las relaciones con el lector, o de intentar fijarlas, ya que no sólo la obra impone sus propias reglas sobre las declaraciones autoriales, sino que también cada lector o colectividad de lectores puede aplicarlas a sus propias intenciones. De ahí que, sobre todo en el género que cuenta con un público más heterogéneo y extendido en el tiempo y el espacio, haya que atender a los aspectos de recepción, en los que se pone en juego la intencionalidad de una escritura y sus registros genéricos en una época de codificación bastante rigurosa.

En el caso de la literatura doctrinal, su intencionalidad se traduce en la importancia sustantiva de los elementos de contenido (fuentes, desarrollo de los argumentos, lugares comunes, ortodoxia doctrinal, etc.) y en la subordinación de los aspectos formales a la eficacia del discurso. En última instancia, se trata del género en que de forma más directa se

ponen en funcionamiento los mecanismos de la retórica clásica, en su funcionalidad, en la determinación del discurso y en las partes de su constitución, de la *inventio* a la *elocutio*.

La historiografía, abundante en el período e integrada en el mismo concepto retórico que las demás formas de relato, incluido el literario, participa de la misma relación con la verdad que la literatura doctrinal, pero presenta el problema específico de la autorización de su discurso, resuelto fundamentalmente por dos vías principales, según se trate de sucesos remotos o cercanos en el tiempo. En el primer caso el recurso dominante es la apelación a la autoridad de la fuente, del texto del que se toma la historia, procedimiento al que acudirá frecuentemente la narrativa idealista. En el caso de hechos inmediatos cobra mayor importancia la fuerza del testimonio, en muchos casos debido a la experiencia directa del narrador, quien, como ocurre con frecuencia en las crónicas de Indias, no duda en utilizar la primera persona en su relato, como más adelante imitará el modelo picaresco. Pero la cuestión de los procedimientos y recursos narrativos se subordina siempre al principio de verdad y a su transmisión, en muchos casos con valor doctrinal, al lector.

En la narrativa de ficción, destinada a llenar el ocio de los consumidores y proporcionarles deleite, los aspectos formales adquieren mayor importancia y ganan en riqueza y variedad, por lo que centran el análisis estrictamente literario. Un primer elemento de caracterización lo constituye también la figura del narrador, su lugar y función en la ordenación y sentido del relato, con notables diferencias entre el narrador no marcado, que ofrece el discurso de forma pretendidamente transparente, dotado de una autoridad total (lo que comúnmente se identifica con el narrador omnisciente), y el narrador marcado, situado en una perspectiva concreta y determinada, desde la que su discurso queda puesto en cuestión, abierto a la ironía y a las interpretaciones. Situación parecida es la que contrasta la existencia de una única voz narrativa con la existencia de una multiplicidad de voces, una polifonía traducida en una diversidad de perspectivas, a veces encontradas, que ofrecen imágenes diferentes o ambiguas de los hechos relatados. Baste señalar cómo las grandes innovaciones del *Lazarillo* y el *Quijote* se basan en el hecho de cuestionar el estatuto del narrador, en contraste con el generalizado en la narrativa idealista; con ello se dispara la apertura del relato y sus

significaciones, comenzando por la complejidad de los personajes, dotados de una singularidad opuesta a la naturaleza del tipo, propia de una poética del género y marcada por el estatismo.

Como en la literatura dramática, otro aspecto fundamental en el análisis del relato es la diferencia entre el tipo (correspondiente a la poética del género y fijado antes del inicio de la obra) y el personaje (creación individualizada de la obra y su argumento específico, en el que se va desarrollando sin estar fijado de antemano), con todos los matices intermedios. En su caracterización debemos atender menos al punto de vista de la psicología individual —noción ajena a los escritores y lectores de estos siglos— que a la perspectiva de las relaciones de los personajes con el desarrollo de la acción, con los otros personajes y con el marco en que se inscriben. Lo que denominamos desde Bajtin «cronotopo» es el escenario en el que se sitúa la acción y en el que se desenvuelven los personajes, pero es también algo más, funcionando en ocasiones casi con la misma entidad que un personaje y, en todo caso, como un elemento determinante de la trama del relato interrelacionado con todos sus componentes, como se percibe al seguir el rastro de los reinos imaginarios de las caballerías, los espacios alegóricos sentimentales, la arcadia pastoril, los países exóticos de los peregrinos, los caminos y ventas quijotescos y la ciudad que recorren Calisto, Lázaro y los personajes barrocos. Sin duda, éste es uno de los elementos más sobresalientes en la caracterización de un relato como idealista o realista, que son categorías que no deben confundirse con concretos modelos histórico-estéticos ni, menos aún, como una simplista identificación de idealismo con personajes nobles y de realismo con personajes degradados, ya que también es real un caballero y la caricatura es una de las formas de estilización o idealización. Obsérvese, por ejemplo, que la *Cárcel de amor* arranca con el narrador volviendo de la conquista de Granada o que los protagonistas de la *Diana* bajan de las montañas de León. En forma muy esquemática, podemos identificar el idealismo de un texto en la ausencia de conflictos: el narrador no ve cuestionada ni un ápice su autoridad, los personajes (nobles o degradados) no presentan fisuras ni matices, la acción se resuelve de manera mecánica o por intervención maravillosa, el tiempo y el espacio resultan esquematizados y, al margen de proximidades geográficas o históricas, alejados del lector, que percibe en ellos algo ajeno a su propia realidad, como las obras mencionadas muestran

al reducir sus escenarios a una dimensión alegórica o utópica y poblarlos de salvajes y de ninfas.

La estructura compositiva es otro elemento de importancia; sus modelos suelen estar muy relacionados con las categorías precedentes, y no sólo por la constitución de unas determinadas tradiciones genéricas. La construcción de un mundo cerrado, propio del relato idealista, con personajes que no ven alterado su perfil y que se desenvuelven en un espacio fijo y no conflictivo, suele dar lugar a estructuras narrativas abiertas, donde los episodios tienen valor casi autónomo y se disponen en sartas de carácter paratáctico o por mera yuxtaposición, pudiendo ver alterado su número sin menoscabo de la leve articulación del relato; así lo ratifica la existencia histórica de continuaciones en los géneros más característicos, como los libros de caballerías y de pastores (las modalidades morisca y bizantina solían concluir con final feliz y la sentimental incluía habitualmente la muerte de los protagonistas). Por el contrario, el mundo abierto propio del relato realista, con sus matices y contradicciones, con su esencial ambigüedad, se relaciona normalmente con estructuras narrativas cerradas, cuyos episodios están estrechamente interrelacionados, con paralelismos y simetrías que pueden leerse como relaciones de causalidad, siendo imposible restar o añadir nuevos elementos sin alterar la estructura y significación del relato; el intento de dar una continuación al *Lazarillo*, con la grotesca continuación anónima (Amberes, 1555) en que el protagonista se convierte en atún y lleva a cabo una serie de aventuras submarinas propias de un relato idealista, demuestra con su fracaso la imposibilidad de este planteamiento, negado precisamente por la perspectiva narrativa desde la que se construye la obra original. No menoscaba este planteamiento el funcionamiento de estrategias comerciales por las que una obra se divide en dos entregas, como ocurre con los casos relevantes del *Guzmán* y el *Quijote*, con finales que confirman el carácter cerrado y completan la trabazón de los episodios.

Precisamente las reflexiones autoriales en la transición entre las dos partes de la historia del caballero manchego apuntan a un problema que, además de su dimensión histórica y genérica, se sitúa en el núcleo de la caracterización de un relato, esto es, la manera en que se concreta la articulación de los episodios y elementos narrativos, entre la fórmula más simple de la yuxtaposición y los más elaborados procedimientos de

inserción. Los problemas de estructura, si no son del todo ajenos a la extensión de la obra, sí han de atenerse a ella (predeterminada genéricamente), como se aprecia en la aplicación de la técnica de entrelazamiento, dejando episodios en suspenso y añadiendo otros nuevos antes de resolver los primeros, en las modalidades caballeresca, pastoril y bizantina (generalmente muy extensas y con continuaciones las dos primeras), frente al carácter más unitario en lo argumental de las formas sentimental y morisca, de extensión mucho más reducida y sin posibilidades de continuación. Técnicas similares son utilizadas por las formas realistas, que las imitan de aquéllas, pero dotándolas ya de un significado y una funcionalidad distintas, a lo que debe atender la lectura crítica.

Como resultado de todo ello, podemos considerar la distinta naturaleza que adquiere otro elemento sustancial del relato: la acción. La primera determinación al respecto es la de la propia existencia de esta categoría, disimulada en la mayor parte de los casos tras el espeso bosque de palabras de las voces de los personajes; convertidos en narradores secundarios o interpuestos a partir de la reiterada situación de coloquialidad, tienen su paradigma en las églogas narrativas, cuya trama argumental se sitúa en un pasado contrapuesto al plano presente de unos pastores en función de relatores de los hechos ocurridos. La dialéctica entre palabra y acción (directamente relacionada con la caracterización del narrador) puede apuntar también en muchas ocasiones a otra dicotomía, esta vez vinculada a la naturaleza de los personajes y su mayor o menor sujeción a las limitaciones del tipo. La distinción la apuntó con claridad Stephen Gilman al analizar la innovación cervantina de la novela, separando el puro concepto de aventura del de experiencia. El primero se muestra restringido a la exterioridad del plano físico, no afecta a la naturaleza del personaje (un tipo) y es propio del relato idealista: es lo que le ocurre a Amadís y a sus continuadores. El segundo, en cambio, aparece con independencia de los hechos, se sitúa en el interior del personaje (que descubre en este momento esta dimensión), produce en él una transformación y es origen o causa del conflicto que define a la novela frente al relato idealista. En el orden estilístico, y en una situación de polifonía similar a la apuntada para el teatro, la expresión de la experiencia hace que la retórica oratoria o epistolar, desarrollada por héroes caballerescos, sentimentales y hasta pastoriles, deje paso a una modalidad más cercana a la coloquialidad, reforzando la

impresión de realismo que se desprende de este arte nuevo del relato iniciado por Cervantes.

8.4.3. La lírica

La poesía, por el contrario, no abandona en estos siglos la sistemática codificación propia del plano retórico, ampliada en el caso del verso con otra serie de normas y preceptos en cuyo carácter restrictivo es donde encuentra, paradójicamente, su expresividad el autor clásico. La métrica es la primera determinación del poema, porque al autor se le impone como una marca genérica y porque el lector (u oidor) es lo primero que percibe del poema. Además de los valores significativos procedentes de su vinculación a una determinada tradición o sistema prosódico (el castellano, el italiano o el de imitación grecolatina) y de su vinculación genérica, la métrica funciona como un molde que, al encauzar la expresión poemática, la conforma a su medida, la ordena y la dota de una naturaleza única, irrepetible de ser otro el cauce métrico elegido por el poeta, si es que esta elección le corresponde. Para acercarnos a estos valores y analizar su aplicación en cada poema concreto, sin entrar en los matices de cada modelo estrófico y de sus oscilaciones a lo largo de estos siglos, cuidadosamente ordenados y ejemplificados por Navarro Tomás, es posible distinguir tres grandes matrices en el repertorio estrófico, que se reproducen casi sin variaciones en los cuatro grandes sistemas métrico poéticos, el cancioneril, el petrarquista, el neoclásico y el barroco, sin distinción de niveles culto y popular.

En primer lugar podemos considerar los poemas de naturaleza epigramática, que se reducen a un esquema métrico breve y unitario, sin repeticiones, sea éste la doble quintilla, el soneto, el madrigal, la octava real (cuando aparece sola, sin carácter narrativo) o la décima. Estos moldes métricos (que no podemos considerar propiamente estrofas, porque no presentan reiteración) se caracterizan por su estructura centrípeta, puesta al servicio de la expresión de una única idea o imagen poética y sustentada en las tensiones internas entre las subestrofas que la componen, como sucede en la dinámica de cuartetos y tercetos del soneto, con sus distintas posibilidades combinatorias; en la más restric-

tiva simetría de la octava, con su pausa central; o en la artificiosa disfunción de esquemas sintáctico y métrico de la décima, con su pausa tras el cuarto verso, mientras repite la rima en el quinto. Suelen sostener poemas de gran intensidad lírica o, también, de complejo artificio conceptual y aun conceptista, canalizando todas las formas englobadas en el epigrama clásico.

El segundo gran modelo métrico lo conforman las estructuras estróficas, basadas en la reiteración de unidades métricas que suelen corresponder con unidades sintácticas y de sentido, encadenándose sin otro límite que el juicio del poeta. En los distintos sistemas poéticos viene representado paradigmáticamente por las redondillas y las estancias para las canciones corteses o petrarquistas, las liras y variantes aliradas para las odas y las octavas en series narrativas. Romances y tercetos pueden sumarse a esta serie cuando acentúan las divisiones estróficas renunciando al encabalgamiento, pero su flexibilidad les permite situarse entre este modelo y el que se apunta a continuación. En el modelo estrófico, que puede tener carácter lírico o narrativo, la estructura se dispone entre la repetición o el avance, siendo la relación entre cada una de las unidades una adecuada perspectiva de análisis.

Por último, cabe señalar el modelo métrico constituido por una secuencia unitaria, pero dilatada, con extensión variable y sin divisiones regulares en su seno. El ejemplo más característico es el de la silva métrica barroca, convertida en verdadero paradigma genérico y estético, pero hay que incluir en este apartado también las composiciones en endecasílabos sueltos, con que los poetas renacentistas trataron de imitar la prosodia latina, los romances, cuando no están articulados en cuartetas —generalizadas en el romancero nuevo— e, incluso, los tercetos, cuando el encadenamiento métrico se impone sobre la regularidad sintáctica. Aunque puede dar cabida al discurso narrativo, este molde de reglas relajadas resulta privilegiado en el tratamiento de la descripción, proporcionando también un cauce ideal a la comunicación amistosa y a la moralidad, ambas presentes en el modelo genérico de la epístola. Salvo el romance, vinculado a la oralidad, suelen ser formas más apropiadas para la lectura, por lo que corresponden a estadios avanzados y a circuitos cultos, sobre todo cuando diluyen casi por completo la melodía basada en el ritmo y en la rima, acercando el poema al registro de la prosa, con las consiguientes suspicacias de los oídos tradicionales.

Un factor que introduce una subdivisión dentro de cada uno de estos bloques es el que confronta la medida regular de los versos y sus combinaciones con los correspondientes quebrados, los versos de cuatro sílabas para el octosílabo y los de siete para el endecasílabo. La primera de estas combinaciones, con la realización suprema de las coplas manriqueñas, no contó con un cultivo muy extenso en los siglos siguientes, al contrario de lo que ocurriera en el sistema endecasilábico, con madrigales, estancias, liras y silvas, de gran rendimiento en la métrica renacentista y barroca. Los quiebros melódicos producidos por estas combinaciones con versos truncados resultan de gran productividad expresiva en el discurso lírico, pero también sirvieron para la poesía descriptiva y aun moral, generalmente con un aire de clasicidad por su semejanza con la métrica silábicamente irregular de griegos y latinos.

La otra gran articulación de los sistemas poéticos a lo largo de estos siglos se basa en la configuración del sujeto poético y su actitud respecto al discurso, desarrollados en términos generales desde la subjetividad a la objetividad. El petrarquismo representa la culminación del subjetivismo, al desplazar la temática amorosa de los desdenes de la amada cortés a los sentimientos del amante, que ya no trata tanto del objeto amado como de los efectos de ese amor en su alma bella, en su mundo interior, desde el que se impregna la realidad exterior cuando ésta aparece en el poema, como en la bucólica. Esta actitud marca un tono de intimidad que, además de en las pautas de lectura, se proyecta en la elección estilística, orientada al ideal de llaneza, naturalidad y transparencia, para facilitar la pura expresividad del sujeto hablante en el poema. En el otro extremo, resaltado por la poética barroca, cobra importancia, junto a la representación del mundo objetivo (la fábula, la naturaleza o el objeto artístico), el despliegue lingüístico, con la acentuación del estilo y su elaboración retórica, porque al poeta ya no le interesa tanto mostrar su intimidad como exhibir su artificio técnico. A medio camino se encuentra la poesía de tono moral, en la que el desarrollo expositivo de una verdad general (la virtud) se suele enmarcar en una comunicación amistosa, en la que se proyecta la personalidad real o figurada de emisor y receptor.

El destinatario del poema, tanto interno como externo, es otra pauta de caracterización de los textos, en los que la voz del hablante y la inclusión u omisión de un oyente en el marco comunicativo expreso,

marca las diferencias, no sólo en el tono lírico, sino también en la naturaleza de la comunicación social que establece, concebida para la reflexión personal, la circulación en un círculo reducido o la difusión masiva. La vinculación del texto a la oralidad o a un soporte manuscrito o impreso suele corresponderse con los cambios anteriores, marcando el devenir de la poesía desde los círculos cortesanos o académicos al modelo barroco de los volúmenes editoriales, con sus consiguientes cambios genéricos y estilísticos.

Aunque la temática de la poesía suele construirse en torno al eje central de la problemática amorosa, con variaciones no radicales en todo el arco cronológico del período, una pormenorizada atención a la tópica en la que se articula suele proporcionar perfiles distintivos. También el repertorio de lugares comunes muestra en su conjunto escasa variabilidad, sobre todo a partir de la codificación petrarquista, dando la impresión de un discurso repetitivo con que a veces se nos presenta esta poesía. Sin embargo, una lectura atenta pone de manifiesto la multiplicidad de matices y el proceso de reelaboración a que los tópicos se someten en manos, sobre todo, de los grandes creadores, como se aprecia al comparar la poesía de argumento amoroso de los poetas de cancionero, de Garcilaso, de Lope o de Quevedo. No siempre perceptible a primera vista es el desplazamiento de esta tópica del campo temático del sentimiento amoroso al de la pura expresión de la belleza, que sigue situándose en la imagen de la dama como correlato del artificio del poema, según podemos percibir en Góngora pese al acérrimo mantenimiento de la clasificación como amorosa de una parte de su poesía desde que así fuera rotulada en el manuscrito Chacón. Aun con la presencia de la mujer y sus atributos o con la permanencia de la sentimentalidad del poeta, la poesía se abre a otros temas, de lo satírico a lo moral, de lo metafísico a lo descriptivo, y en ellos se debe atender al mismo tiempo a lo que tienen de continuidad respecto a los tópicos de la poesía clásica y a lo se apunta de revitalización y de innovación.

El estilo o, mejor dicho, el aspecto retórico de la elocución ha venido siendo considerado, sobre todo desde la crítica idealista y formalista, como el aspecto más relevante de la poesía lírica y el que ha abierto la vía para el análisis, pero, sin menoscabo de su importancia intrínseca, parece necesario no adscribirlo sólo al plano de la expresión personal del poeta, a su íntima singularidad, a su ánimo individual, sino

enmarcarlo en el conjunto de factores que, como los delineados anteriormente, despliegan la naturaleza retórica de la poesía clasicista. En ella el nivel elocutivo es uno más y no más importante que la *inventio*, la *dispositio* y el sentido pragmático del *ars dicendi*; además, su consideración en este contexto, tan diferente del de la poesía de herencia romántica, preserva la historicidad de los textos y permite una perspectiva crítica que, sin renunciar al mero placer de la lectura, incorpora la dimensión filológica necesaria para el estudio de la historia literaria. Así se ha tratado de plantear en esta trayectoria que nos lleva del texto al texto, en un círculo donde tienen cabida todos los factores sincrónicos y diacrónicos puestos en funcionamiento en esos dos actos complementarios que son la escritura y la lectura literarias, especialmente perceptibles cuando se trata del estudio de las obras del pasado.

Referencias bibliográficas

El siglo XX, a partir del idealismo instaurado por Croce y asumido por la estilística (más aún que en el caso de los formalismos procedentes del este de Europa), ha conocido una fuerte corriente crítica que tiende a aislar el texto de las categorías de espacio y tiempo y considerarlo como un hecho autónomo y esencial. Pero este enfoque, sin negar la brillantez de algunos de sus análisis, introduce generalmente una distorsión y en muchos casos resulta limitador. De forma clara Guillén y Mainer han recogido para la literatura española los planteamientos más útiles para la revisión del enfoque idealista o estrictamente formal de los textos, en dos recopilaciones con auténtico carácter de manual.

Cualquier acercamiento histórico y aun crítico debe estar asentado en una adecuada caracterización temporal del texto, en su dimensión más concreta y específica, su cronología, ordenada ahora para las letras españolas en la obra colectiva coordinada por Darío Villanueva, aunque pendiente de aparecer el volumen II, correspondiente al período que estudiamos. Si el mero dato empírico no tiene valor o significación por sí mismo, sí es necesario para contrastar las interpretaciones históricas y las periodizaciones que puedan formularse, cuyo carácter de construcción ha sido resaltado por René Wellek, manteniendo, no obstante, la validez de las periodizaciones a partir de su adecuación a los hechos de la realidad. Sin embargo, aunque estos hechos pudieran permanecer inalterables (que no lo son, en función de la incorporación de nuevos datos y la alteración del canon), sí son variables las perspectivas desde las que se enfocan, lo que da como resultado la variedad de juicios e interpretaciones que pone de relieve el panorama trazado por Emilio Carilla.

La intervención en la ordenación y valoración de los hechos que desemboca en la formalización de conceptos históricos y en la periodización, con toda su componente valorativa, comienza precisamente con el humanismo, uno de cuyos rasgos, como ha resaltado Garin, es la adopción de una incipiente conciencia y perspectiva histórica, cuya primera manifestación es una auténtica «invención» de la edad media, en cuyas raíces ha indagado Jacques Heers y Panofsky; a los factores actuantes en el humanismo inicial, sintetizados desde campos diferentes por Martin y Rico [4], hay que sumar su intensificación en función de cambios tecnológicos auténticamente revolucionarios, como el analizado por Eisenstein, y, en el caso español, por unas circuntancias políticas muy particulares, que encuen-

tran una adecuada síntesis en el panorama de Fernández Álvarez. En nuestra cultura hay que seguir este proceso en los estudios de Maravall, singularmente en los momentos de crisis que se plasman en los conflictos de «antiguos y modernos». Entre ellos, uno de los más debatidos y contrastados desde el punto de vista crítico, es el conceptualizado como «manierismo», entre cuya amplísima bibliografía crítica, y al margen de los estudios que lo abordan como una constante histórica recurrente a través de los siglos, podemos señalar planteamientos extremos, como el circunscrito formalismo de Orozco o la sistematización del carácter epocal en la obra clásica de Hauser. El problema del barroco, además de en el capítulo correspondiente del libro de Wellek y el repetidamente citado estudio de Maravall, tiene una útil y sintética presentación en la obra de Valverde, que puede complementarse con el panorama histórico de Domínguez Ortiz, y ahora con los estudios de Rodríguez de la Flor. Los respectivos volúmenes de la *Historia de España* que comenzara dirigiendo Menéndez Pidal ofrecen ordenados aspectos complementarios de la historia, la sociedad, la cultura y las letras de estos siglos.

En lo que se refiere al estudio particularizado de los textos de los distintos géneros pueden ser de utilidad distintas obras de carácter general, tanto teórico como de enfoque histórico. Dada la peculiaridad del hecho teatral y su dialéctica relación con la literatura dramática, se recomienda, más que obras de carácter exclusivamente teórico, acercamientos que tengan en cuenta la realidad de la época estudiada, como en *Historia del teatro en España*, realizada mediante el estudio de los distintos factores que intervienen en la representación; puede servir de complemento el volumen coordinado por Díez Borque y García Lorenzo, en el que, al margen de incorporar una metodología renovada, se encuentran acercamientos concretos a los hechos escénicos, con destacada atención a la escena del XVII.

Más desarrollo y utilidad ha alcanzado la teoría sobre el relato, en la que destacaremos las obras que, además de su aportación o claridad metodológica, incorporan una dimensión histórica. Es el caso inaugural de los estudios de Bajtin, que han sustentado la base menos formalista de la narratología. Tras la obra ya clásica de Bourneuf y Ouellet han aparecido sistematizaciones más recientes, destacando el manual de Bobes Naves, que, al margen de su perspectiva semiótica, incorpora una básica introducción histórica; y el de Garrido Domínguez, dado que no podemos hablar estrictamente de novela en estos siglos y necesitamos una categorización más amplia. En este sentido, además de sus clarificadoras iluminaciones sobre la problemática cervantina, pueden extrapolarse las consideraciones de Riley sobre la teoría del relato en los siglos XVI y XVII. El estudio de Gilman sobre un aspecto muy concreto del *Quijote* puede también servir de guía y orientación para el acercamiento a algunas de las categorías básicas (personajes, acción, perspectiva narrativa, temporalidad, espacio...) del relato, pero también de las otras modalidades genéricas, especialmente la dramática.

Mucho más concretas y delimitadas son algunas de las dimensiones del poema lírico y, consecuentemente, sus técnicas de análisis, singularmente lo que se refiere a la métrica, que tiene en el manual de Navarro Tomás un utilísimo instrumento, por su combinación de descripción, análisis prosódico, perspectiva histórica y amplia ejemplificación; respecto al plano de la retórica, en el capítulo precedente se ha hecho mención de los estudios más sitemáticos o más ajustados a los modelos vigentes en la época. Todos estos aspectos se encuentran resumidos y ordenados en prácticos manuales, como el de Rosa Navarro, muy ordenado y completo y con numerosos ejemplos de textos de los siglos XVI y XVII, y el más reciente de Torres Nebrera, ejemplificado mediante el análisis de textos contemporáneos.

Obras citadas

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

BOBES NAVES, M.ª Carmen, *La novela*, Madrid: Síntesis, 1998.

BOURNEUF, R. y R. OUELLET, *La novela*, Barcelona: Ariel, 1975.

* CARILLA, Emilio, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid: Gredos, 1983.

CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga: Ágora, 1997.

* DÍEZ BORQUE, José M.ª (dir.), *Historia del teatro en España. I*, Madrid: Taurus, 1983.

——— y Luciano GARCÍA LORENZO (eds), *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, 1975.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid: CSIC, 1963-1970.

EISENSTEIN, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid: Akal, 1994.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad española del Renacimiento*, Madrid: Cátedra, 1974.

GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1981.

——— *El Renacimiento italiano*, Barcelona: Ariel, 1986.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1993.

* GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

HAUSER, Arnold, *Origen de la literatura y el arte modernos*, Madrid: Guadarrama, 1982 (3 vols.).

HEERS, Jacques, *La invención de la Edad Media*, Barcelona: Crítica, 1995.

MAINER, José Carlos, *Historia, literatura, sociedad*, Madrid: Espasa-Calpe/Instituto de España, 1988.

MARAVALL, José Antonio, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

——— *El siglo del Barroco*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

MARTIN, Alfred von, *Sociología del Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), *Historia de España*, dir. José M.ª Jover Moyano, Madrid: Espasa-Calpe, desde 1958.

* NAVARRO, Rosa, *Cómo leer un poema*, Barcelona: Ariel, 1998.

* NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Madrid: Guadarrama, 1974.

OROZCO, Emilio, *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, 1988.

———— *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1974.

PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 1975.

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La península metafísia*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

———— *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid: Cátedra, 2002.

TORRES NEBRERA, Gregorio, *Entendimiento del poema*, Madrid: Ediciones La Torre, 1999.

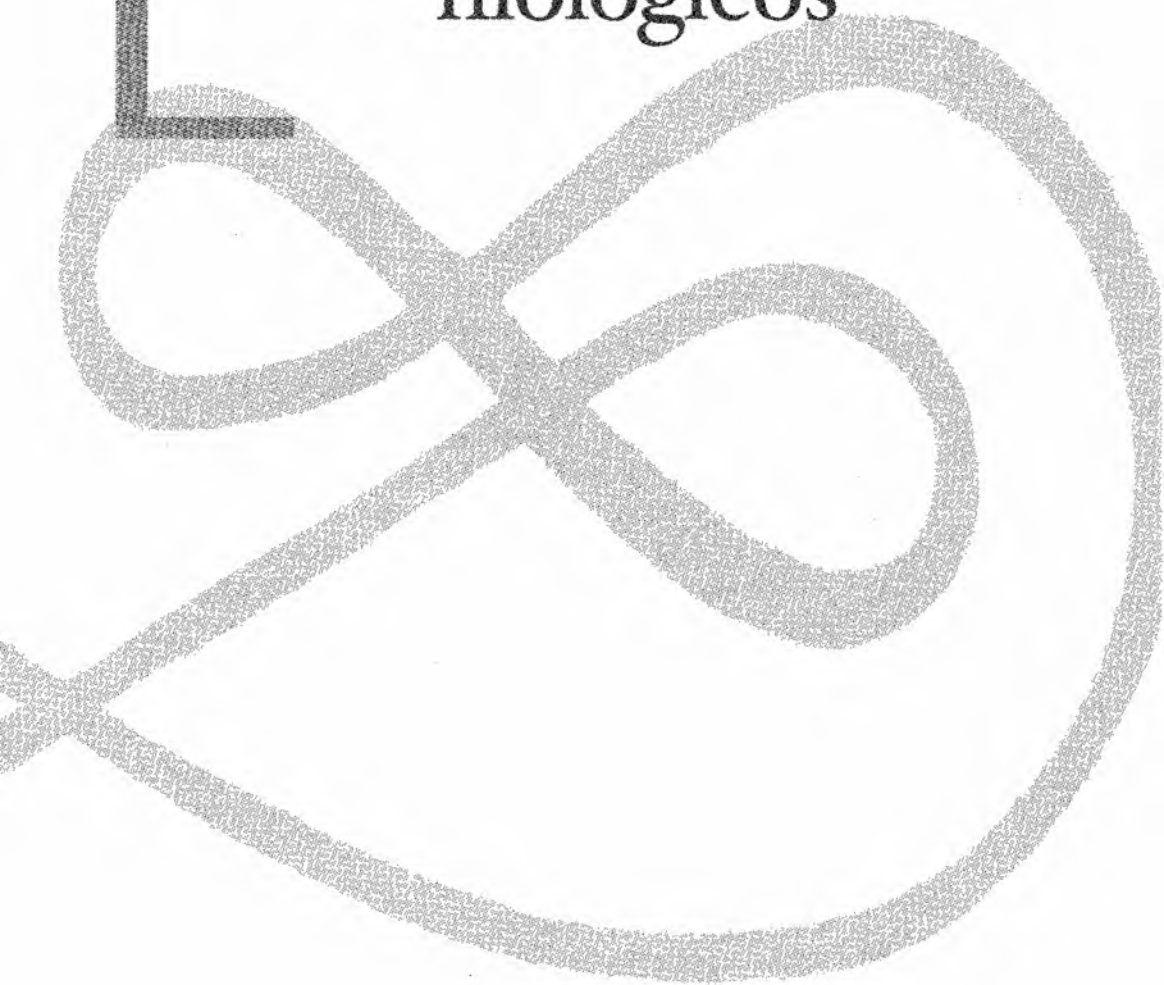
VALVERDE, José M.ª, *El Barroco. Una visión de conjunto*, Barcelona: Montesinos, 1980.

VILLANUEVA, Darío (coord.), *Cronología de la Literatura Española*, Madrid: Cátedra, en publicación (3 vols. publicados, 1991-1997).

WELLEK, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 1983.

9.

Prácticas e instrumentos filológicos



No somos los destinatarios que los autores concibieron y los textos tuvieron en su origen. Ni nuestro mundo es el de los contemporáneos de estas obras, ni nuestro modo de leer es el que les correspondía. Nada le impide a un lector actual asumir su circunstancia para desarrollar una lectura libre y buscar el puro placer que la literatura ha conquistado en los dos últimos siglos como territorio propio. En el extremo contrario, resulta imposible negarles a los textos el carácter de testimonio de una sociedad que les acompaña y que puede hacer de ellos documentos para el estudio de historiadores, también de los historiadores de la literatura. Incluso, podemos trenzar en torno a las obras un conjunto de aproximaciones acerca de su funcionamiento como textos y, consecuentemente, su inserción como signos en la vida social, al modo de los capítulos precedentes y su consideración de los distintos componentes de la comunicación literaria en el período.

Sin embargo, estaremos rozando las fronteras del estudio literario, sin penetrar en su espacio, si nos mantenemos en estas posiciones y no articulamos todas estas perspectivas en el análisis específico de los textos y, complementariamente, de su funcionamiento

en las series literarias. Tras las huellas de los creadores de los *studia humanitatis*, la perspectiva filológica mantiene la idoneidad para integrar todas estas lecturas, situando la obra en su contexto, recuperando su historicidad, poniéndola en relación con su mundo, pero sin caer en la mera arqueología, dejando las ventanas abiertas al irrenunciable placer estético de la lectura, en la que todo texto —sea clásico o no— contrasta inequívocamente su valor.

9.1. Leer, editar y comentar los textos

Los filólogos seguimos empeñados en las mismas tareas básicas que ocuparon a nuestros predecesores renacentistas y que sirvieron para redefinir la importancia de los textos y fijar la moderna actitud ante ellos. El nuevo rasgo es el de la crítica, manifiesto en todas las facetas de la labor filológica, desde la más elemental a la más compleja.

La primera, base de todas las demás, es la lectura. Es el ejercicio individual en el que fijamos la imagen del texto, su valoración y nuestra posición ante él. Del resultado de esta imprescindible tarea dependen las demás: si la obra lo merece, será objeto del especial cuidado de la edición, que pondrá el texto al alcance de nuevos lectores, a los que se transmite la valoración resultante de la lectura crítica y una determinada perspectiva de interpretación de la obra; si la magnitud de ésta lo hace aconsejable, por su dificultad, o deseable, por su relevante valor, esta lectura inicial tomará cuerpo en el comentario, que completa la presentación del texto con el esclarecimiento de sus mecanismos retóricos y la valoración de los mismos, a partir del hecho mismo de la consagración de la obra dentro del olimpo canónico de lo considerado clásico.

9.1.1. La práctica filológica

El desarrollo del modelo de conocimiento, las variaciones en los métodos de enseñanza e, incluso, en los últimos tiempos, los modelos curriculares de promoción del profesorado universitario han hecho que el inicial modelo de la anotación o el comento dé lugar a los actuales artículos y monografías [9.3.3], en los cuales, más que el hecho superficial de la extensión, la diferencia determinante es la separación —desde lo meramente material— del texto y de su comentario, con los subsiguientes deslizamientos a terrenos baldíos como el de la paráfrasis o la mera especulación. El rigor filológico previene tales riesgos, y hoy podemos reseñar una apreciable bibliografía de estudios que no empañan el valor de los textos, sino que ofrecen al lector y al estudioso una lectura más rica de los mismos. Aparentemente, es en la línea que lleva del comentario al estudio monográfico donde se sitúa el máximo de actitud crítica en la labor del filólogo, lo que ha llevado a desdeñar y descuidar las otras facetas, la de la lectura y la edición, olvidando que éstas son la base del modelo humanista y que sin ellas es imposible la fijación del discurso crítico, como floración de unas raíces más profundas. No olvidemos que la noción de «crítica» se reserva en los *studia humanitatis* para la crítica textual, base de la edición, y que el modelo ideal del discurso humanista se identifica con el despliegue oral propio de la enseñanza, cuya base la constituye la *lectio* o lectura crítica de los textos clásicos.

La labor de los maestros en las escuelas de latinidad y de los preceptores de los jóvenes aristócratas de la sangre o del dinero consistía esencialmente en la lectura de pasajes de las obras clásicas. El primer paso es su declamación en voz alta, para marcar la prosodia del texto y educar el oído, como corresponde al marcado peso de la oralidad en la circulación de las obras. Tras ello se procedía al comentario de los fragmentos, mediante la *explanatio textorum* o explicación (de *explicare,* desplegar), para aclarar todos los valores y sentidos, señalando los significados de los términos, los lugares de imitación, la construcción retórica, las figuras de la *elocutio* y todos los procedimientos constructivos utilizados por el autor. De esta manera se profundizaba en el entramado textual, las relaciones establecidas con otras obras y, en definitiva, su

inserción en el sistema de géneros y estilos. Cuando esta lectura crítica pasa de la voz del maestro a la fijación escrita surge el comentario, sustituto de la glosa medieval; cómo ésta, comienza disponiéndose en los márgenes del texto base, como floraciones o capas superpuestas al original, y lo hace con una doble función: hacer más asequible el texto y propiciar su difusión entre un público más amplio, pero también ofrecer una vía de profundización para los lectores más formados, profesionales de las letras o especializados en los estudios humanísticos de las buenas letras.

Al mismo tiempo, este procedimiento tenía como objeto esclarecer los lugares difíciles o deteriorados por la transmisión, salvando las deturpaciones que entorpecían la lectura. Para ello, de forma más o menos sistemática y con la ayuda de los testimonios o versiones al alcance del comentarista, se trataba de recomponer la historia del texto, su proceso de transmisión, identificando los errores de copia o las variaciones introducidas. De este modo, la lectura se remontaba hasta los orígenes del texto, recuperando su historicidad y situando las claves de su sentido primario. Con ellas era posible abordar con cierta seguridad la interpretación de los motivos o *topoi* del entramado textual, proyectando una lectura crítica, entendiendo por tal menos un ejercicio valorativo que de esclarecimiento de los significados y los procedimientos compositivos. Así, se aúna la ecdótica con el comentario, la depuración del texto con la indagación de su sentido, para conformar la base de una lectura crítica con vigencia hasta la actualidad, al menos en lo que toca a la filología. Incluso los modelos de análisis desarrollados en las últimas décadas, con el paradigma de la desconstrucción, continúan y revalorizan prácticas propias de la tradición filológica, como la «lectura lenta», con la que Hillis Miller actualiza el legado de Paul de Man y Jacques Derrida [9.1.2].

El estudio literario contemporáneo desarrolla la metodología humanista y, adaptándola a las prácticas, los géneros críticos y los cauces actuales, profundiza en sus procedimientos. De éstos, la esencia la constituye la lectura y el análisis crítico de los textos, a pesar de que en ocasiones la degradación de los modelos educativos propicia la sustitución de este componente fundamental por la memorización de supuestos estudios, que incurren en la repetición y en una forma de falseamiento al alejarse de su objeto imprescindible. El contacto con el texto

no sólo es el componente básico de los estudios literarios; es también el espacio del placer, del goce de la lectura, de la experiencia estética. No debemos confundir lo intuitivo y emocional con la auténtica crítica literaria, pero ésta resulta prácticamente imposible sin incorporar un componente de juicio y discernimiento, lo que otorga a nuestra práctica, al tiempo que una exigencia de precisión, una situación de privilegio.

La labor esencial del estudioso es el contraste de los textos, del mayor número posible de ellos. Debe, pues, multiplicar las lecturas, para apreciar la singularidad de cada texto, pero también sus elementos de relación y su posición en el horizonte compuesto por el sistema literario, concebido no como una abstracción, sino como el resultado de una práctica multiplicada, de la que surgen modelos, reglas, valores y estrategias. Con ellas, en una relación de semejanza y de diferencia, en grado cambiante, se construye cada obra literaria, y a partir de ellas podemos deducir sus valores específicos [9.5].

Las diferencias entre el estudiante y el filólogo en pleno ejercicio de su función son apenas una cuestión de grado. Y no sólo porque el estudiante es un aprendiz de filólogo. La práctica de la filología se desarrolla en la edición de textos, en el estudio de sus peculiaridades, en la búsqueda de interrelaciones textuales, argumentales, estilísticas o genéricas, en el esclarecimiento de los procesos de creación y difusión de las obras, en la recomposición de los mecanismos de agrupación sincrónica o diacrónica y, finalmente, en la reconstrucción de la historia literaria. En paralelo, el estudiante debe seguir estos pasos, familiarizarse con sus métodos e instrumentos, contrastar su validez y, finalmente, aplicarlos en su estudio, en una adecuada combinación de contacto directo con los textos y familiarización con los productos críticos, a fin de forjarse su propia lectura y, más adelante, aplicarla en su actuación como filólogo. Y es que una verdadera lectura crítica sólo surgirá como resultado de la asimilación contrastada y madura de las distintas perspectivas, las propias (nacidas del contacto con los textos) y las ajenas (recibidas de la tradición), nunca de la mera aceptación acrítica de la obra de estudiosos anteriores, pues incluso la indiscutible maestría de los más señeros queda tocada por el paso del tiempo. No es que una distancia de siglos llegue a impugnar la totalidad de los juicios de Menéndez Pelayo, de Menéndez Pidal o de Dámaso Alonso, pero el momento presente (cada momento presente, siempre distinto en todos los

casos) reclama perspectivas acordes a sus inquietudes y necesidades: «nuevos tiempos requieren nuevas artes», en palabras de Boscán.

Frente a nuestros predecesores, sobre todo los más alejados, el horizonte actual del filólogo resulta bien diferenciado, con sus ventajas e inconvenientes, sin que el predominio de las primeras deba hacernos olvidar los riesgos que incorporan los segundos, máxime cuando unas y otros son las dos caras de una misma circunstancia. El depósito de lecturas críticas nacidas con el paso de los años representa la roturación de un espacio para la apertura de nuevos caminos, apoyados en la base sólida del desarrollo de una ciencia; con ella la selva de obras y textos aparece, si no completamente desbrozada, con suficiente hitos de referencia para orientar la relectura y servir de trampolín para interpretaciones renovadas, sin el riesgo del salto en el vacío. En paralelo, seis siglos de filología y más de doscientos años de crítica literaria han proporcionado un cúmulo de métodos e instrumentos a disposición del estudioso, suficientemente contrastados y dispuestos para su uso en las tareas del presente; un arsenal de conceptos, de procedimientos de análisis, de modelos teóricos, de técnicas de investigación y el ejemplo de los modelos anteriores es ya patrimonio de quienes nos encontramos con una disciplina consolidada, con su objeto y su método bien definidos —con todos los matices proporcionados por las distintas escuelas críticas—, que nos libra de inventar a cada paso las herramientas necesarias para nuestro trabajo o tener que definir sus objetivos. La familiaridad con estos elementos es un requisito para el estudio tan imprescindible como la lectura de las obras literarias. Con ellos nos insertamos en una tradición, en el fluir de un discurso intelectual, con el que podemos dialogar, recibiendo sus aportaciones e incorporando otras nuevas en la medida de nuestras posibilidades, utilizando un lenguaje común, una lógica compartida para garantizar el avance, siempre y cuando no se convierta en una mecánica rígida, que conviene sacudir de vez en cuando.

De hecho, los inconvenientes mencionados surgen de estas mismas circunstancias, con el riesgo de apresar al estudioso y, sobre todo, al estudiante en un mero ejercicio de repetición, sin ningún fruto. Hoy contamos ya con una imagen relativamente fijada, en nuestro caso de los llamados «siglos de oro», fruto de la decantación, que puede convertirse a veces en una esquemática trivilización, conformista y adocenada.

Cuando las perspectivas no se renuevan y revitalizan amenaza la parcialidad, en la que incurrimos cuando asumimos juicios sesgados o, sencillamente, cuando reducimos la realidad a una sola de sus facetas —lo que llamamos las «grandes obras»—, sin abarcar la totalidad de la producción y la complejidad de sus relaciones. No se trata de una propuesta de revisión del canon como consigna, con una gratuita actitud iconoclasta. La recomendación es de no reducir la mirada a las obras incuestionadas y abarcar un horizonte más amplio, atendiendo a facetas distintas, a apartados en ocasiones olvidados de la creación literaria, en los que se hallan muchos de los elementos para la revitalización de nuestra lectura, para el ensanchamiento de la perspectiva filológica. Lógicamente, esta labor debe ser gradual, y no es recomendable empezar por los textos menores o de interés relativo. Los hitos están marcados, y las grandes obras deben alimentar el estudio, ya que en ellas se concentran los valores que reconocemos como literarios y distintivos de una época y porque el placer de su lectura se convierte en un estímulo para seguir avanzando en el conocimiento, que crece paralelamente en extensión y en profundidad.

En este camino han de servir de ayuda todas las disciplinas y metodologías desarrolladas por la filología y los estudios literarios, además de todos los conocimientos que enriquecen la percepción del contexto y, consecuentemente, el funcionamiento de los textos, como la historia, la filosofía, los estudios culturales, la estética, la historia del arte... Con ellos han de entrar en juego, como se ha intentado mostrar en los capítulos precedentes, la paleografía y la codicología, para el estudio de los manuscritos; la tipobibliografía y la bibliografía material, para el análisis de los impresos; la ecdótica y la edición de textos, para la depuración y fijación; la poética, la retórica y la métrica, como códigos específicos de la composición y de la recepción de las obras; los estudios lexicográficos en sus distintas variantes; el análisis estilístico, la narratología y la semiótica, con sus distintas aportaciones al conocimiento de los mecanismos expresivos. Y todo ello sin que sea precisa una distinción, siempre problemática, entre disciplinas auxiliares y métodos de estudio.

En definitiva, se trata de aprovechar la tradición y sus aportaciones como instrumentos eficaces en manos del filólogo y del estudioso de la literatura para superar los inconvenientes mediante la potencia-

ción de sus valores positivos. Renunciar a la tradición es una forma de suicidio intelectual equiparable a la de la repetición acrítica. Para ello es necesario dominar las disciplinas, conocer sus frutos y valorar su aplicación, con objeto de darles el uso conveniente en las tareas de estudio o investigación emprendidas. En cuanto a los métodos de análisis, un conocimiento adecuado de la historia de la crítica y la teoría literarias se convierte en fundamental para apreciar sus aportaciones y situar convenientemente sus propuestas, de forma que se puedan escoger en cada momento los modelos y perspectivas más acordes con los intereses intelectuales del estudioso y, sobre todo, con la obra o el problema literario abordado, puesto que no existe el método único y definitivo.

9.1.2. Modelos teóricos y perspectivas críticas

No es el momento de hacer una historia de la teoría literaria en el siglo XX; apenas de esbozar unos hitos que puedan servir de referencia para organizar y aplicar criterios de uso a la multiplicidad de propuestas metodológicas realizadas. Con esta perspectiva, se pueden distinguir dos grandes líneas de desarrollo en la teoría literaria moderna. De una parte se sitúan las corrientes que se centran en el análisis del texto, generalmente con una base lingüística, potenciada a partir del estructuralismo saussureano; su finalidad es poner de manifiesto los mecanismos expresivos o que provocan el efecto artístico, buscándolos sobre todo en los procedimientos de organización interna del texto, en especial los de carácter repetitivo, lo que convierte al poema lírico en el paradigma de la obra literaria. Aunque cuenta con orígenes diferenciados en las primeras décadas del siglo, con el formalismo ruso, de base lingüística, la estilística, surgida del subjetivismo idealista, y el *new criticism*, con su primado de la intuición crítica, en el segundo tercio del siglo todas estas corrientes tienden a confluir e intercambiar sus rasgos, a partir de la adopción de una metodología común inspirada por las distinciones saussureanas. El círculo lingüístico de Praga inició esta fusión, que adquirió desarrollos más amplios a partir de la dispersión de sus

miembros por razones políticas, su encuentro con la crítica académica americana y, más tarde, la difusión de las ideas iniciales a través de Francia, por críticos naturales e inmigrados, quienes consagran definitivamente el modelo teórico y crítico del estructuralismo, como formalización última de los estudios inmanentistas de carácter lingüístico.

Las obras y autores más representativos de cada uno de estos movimientos (Tomachevski, Jakobson y Sebeok; Wellek y Warren; Croce, Vossler, Spitzer y Dámaso Alonso; Todorov y Barthes, entre otros) cuentan con suficientes ediciones al alcance del estudiante, para quien resultará de mucha utilidad familiarizarse con ellas. En su ayuda pueden servir de guía y orientación, junto a los estudios monográficos correspondientes, panoramas generales de carácter introductorio, como el de Fokkema e Ibsch, para la línea estructuralista, y el de Alicia Yllera, para las vertientes colaterales. Su validez es la de mapas para orientar la lectura, nunca la de paisajes en sustitución del viaje que debe hacer el estudioso.

La otra línea principal de desarrollo, la que atiende a las dimensiones extralingüísticas e incluso extratextuales de la obra literaria, no es estrictamente de oposición. Más bien debemos hablar de complementariedad, pues, como demuestran las continuas hibridaciones metodológicas, ni el texto puede considerarse aislado de su funcionamiento histórico, comunicativo y social, ni el estudio de estos aspectos puede prescindir de atender al modo en que se textualizan sus rasgos y se convierten en operativos. De hecho, las líneas más fructíferas a lo largo de la segunda mitad del siglo son las que han surgido en las fronteras, de la fusión de las dos perspectivas. Conservando un desarrollo de cierta marginalidad, no se han impuesto las corrientes que proceden del pensamiento cientifista del siglo XIX, con su base positivista e historicista, que aplican al estudio literario el paradigma de las ciencias naturales, con fuerte peso del evolucionismo darwinista y del materialismo marxista; ni tampoco la aplicación de los nuevos paradigmas científicos del siglo XX, como la sociología y el psicoanálisis. Sin duda, sus aportaciones son dignas de consideración, con iluminaciones imprescindibles de parcelas fundamentales de la obra literaria, pero también han mostrado importantes limitaciones, sobre todo en el orden estético y en la elucidación de lo específico de cada texto, justamente lo que motivó la reacción de la que surgen los formalismos, el *new criticism* anglosajón de

los años 30 y la *nouvelle critique* francesa de los 60. Sin embargo, tampoco estos enfoques alcanzaron el objetivo de aprehensión global de la obra literaria más allá de su dimensión textual, surgiendo las propuestas más abarcadoras de la síntesis de perspectivas de una y otra naturaleza. Los dos modelos fundamentales surgen de la incorporación de preocupaciones y perspectivas acerca del funcionamiento comunicativo de la obra literaria al análisis lingüístico de sus recursos expresivos, conformando la noción de signo literario, con sus dimensiones de significante, significado y el efecto que produce. La primera propuesta surge de la continuidad del formalismo ruso, cuando, de una parte, Yuri Lotman y la escuela de Tartú y, de otra, Mijail Bajtin, incorporan los componentes de la dimensión social, generando una semiótica de la cultura y una visión dialéctica, respectivamente. Coincidiendo con la llegada de sus doctrinas a la Europa occidental, la evolución del estructuralismo y la crisis cultural de los años 60, en la escuela francesa, con el innegable protagonismo de brillantes exiliados, como Tzvetan Todorov y Julia Kristeva, se formaliza y adquiere carta de naturaleza para la ciencia literaria posterior la semiótica, que articula en sus facetas de sintaxis, semántica y pragmática el estudio sistemático de las dimensiones de la obra como signo literario, comunicativo y de cultura.

En España esta corriente crítica tuvo un amplio eco académico en los años 80, con abundante bibliografía en la que se reprodujeron las aportaciones de los fundadores, con reediciones de sus textos y panoramas de síntesis, aunque sin aportaciones de relevancia. Entre las introducciones al panorama de la teoría literaria en los tiempos de la semiótica, pueden destacarse, además de los capítulos correspondientes en los manuales citados anteriormente, el sencillo y clarificador recorrido realizado por Raman Selden, por su enfoque coherente y globalizador, y, por las razones opuestas, la complementaria recopilación realizada por Aullón de Haro, en la que se abordan las aportaciones de la corriente semiótica y, sobre todo, se indaga en las vías abiertas por esta teoría y su incorporación de perspectivas extratextuales al análisis literario.

La crítica más reciente recoge esta perspectiva para transitar por los caminos surgidos de la consideración de la obra como signo y las aportaciones de la teoría de la comunicación, con su atención a todos los elementos de ésta además del propio mensaje. Al sancionar el agotamiento de los objetivos y métodos del estructuralismo en su persecu-

ción de la «literariedad», la semiótica inaugura una etapa de cierta dispersión (como corresponde al momento de «posmodernidad»), en la que se funden novedosas actitudes con la recuperación de antiguos conceptos, en la mayor parte de los casos asociados a la construcción del sentido o a su imposibilidad. Así ocurre con la revitalización de la hermenéutica, sobre las premisas de la escuela de Frankfurt o sobre modelos alternativos; con la revisión y actualización de las aportaciones del marxismo y el psicoanálisis, sobre todo a través de Althusser y Lacan, respectivamente; con la aplicación de las corrientes de renovación de la lingüística, particularmente las que sobrepasan el tradicional límite de la frase, para centrarse en el conjunto del discurso y en los mecanismos de producción de efectos que no son los meramente comunicativos y expresivos, tal como han formulado, respectivamente, la lingüística del texto y la pragmática; con el desplazamiento del eje al plano del receptor, ya sea en la figura del público histórico, como propone Jauss, ya sea en la del lector individual, en la línea de Iser; con todos los desarrollos incorporados a partir de las teorías epistemológicas, espoleadas por las aportaciones anteriores; y, en definitiva, con la disolución de texto y lector en lo que se ha venido erigiendo como modelo paradigmático de este conjunto de actitudes, la descontrucción, con sus múltiples y variadas líneas, y la diferencia de sus aportaciones entre el plano teórico y la efectiva aplicación al ejercicio crítico. Puede citarse, por su notoriedad hace unos años y por haber aplicado su metodología a las letras de los siglos de oro, al hispanista inglés Paul Julian Smith, quien, incluso en la propia trayectoria de sus intereses, ejemplifica perfectamente la evolución de la crítica literaria en los últimos 15 años, con el protagonismo adquirido por el discurso cinematográfico y, especialmente en el dominio anglosajón, por los estudios culturales, con su atención a las voces dominadas o marginadas: feminismo, homosexualidad, minorías étnicas o sociales, etc., que caracterizan la última innovación, con aportaciones valiosas si no incurren en el extremismo ni abandonan lo específicamente literario para derivar en la sociología más o menos militante.

Al margen de específicas aportaciones y de la revitalización del canon mediante la recuperación de autores y obras postergadas, lo más valioso de este sacudimiento del horizonte teórico es haber roto definitivamente la clausura del texto e incorporar a la crítica literaria una mayor riqueza de planteamientos y perspectivas, que, administradas con

un sano y prudente eclecticismo, pueden enriquecer nuestra percepción de las obras y del proceso de la literatura ofreciéndonos un conjunto más rico de vías de acercamiento. De la diversidad de enfoques se ofrece un útil muestrario en la ya citada obra colectiva coordinada por Díez Borque y, con carácter más unitario y menor actualización, en el manual de Domingo Ynduráin, ambos caracterizados por ofrecer una combinación de métodos, disciplinas y modelos teóricos. Entre las revisiones de los últimos años merece citarse la compilación dirigida por Darío Villanueva, aunque no se abordan en ella todas las direcciones apuntadas líneas atrás.

Para el estudioso perdido en esta maraña de teorías y escuelas, puede resultar de gran utilidad el mordaz escepticismo desplegado por Juan Luis Alborg en el paréntesis teórico de su reconocida *Historia de la literatura española*. Con la perspectiva de un historiador de la literatura, formado en la tradición española y familiarizado con las razones y procedimientos de la crítica académica norteamericana, en cuyos *campus* venía desarrollando su labor profesional, Alborg somete a una crítica demoledora los modelos teóricos vigentes, abordando por igual sus contradicciones intelectuales y las razones materiales de su desarrollo y proliferación. Su grueso volumen puede restringir su carácter recomendable, pero, si no una lectura completa, resultará muy útil su consulta y la práctica de algunas calas en su discurso para disipar ingenuidades y adquirir una cierta perspectiva crítica. Aunque con un carácter muy distinto por su naturaleza y planteamiento, puede tener una utilidad semejante, para que el estudiante que se inicia conozca la tradición en que se inserta, el manual de Emilia de Zuleta sobre la crítica española, que abarca desde Menéndez Pelayo hasta los años 70, en los que contempla por igual la asentada crítica académica y la renovación aportada desde otros círculos. Su perspectiva puede complementarse con los planteamientos, menos descriptivos que críticos, con que José Portolés aborda la formación y consolidación de la «escuela filológica española», en obra ya citada [6].

En definitiva, nos hallamos ante una enorme diversidad de planteamientos en un proceso de adición y acumulación, donde las nuevas líneas no anulan del todo a las anteriores, sino que se resuelven en el enriquecimiento de un panorama ofrecido al estudioso con todas sus virtualidades de aplicación, pero también con todos los riesgos deriva-

dos de su laberíntica apariencia. Sin ser un especialista, el estudioso de un período concreto de la literatura debe conocer y deslindar estas corrientes y aprender a servirse de ellas, en primer lugar para contextualizar y valorar adecuadamente las distintas interpretaciones críticas sumadas a su propia lectura de los textos literarios; y, a continuación, para ir perfilando su acercamiento particular, eligiendo de entre los métodos y disciplinas los más adecuados para potenciar su estudio de las obras y el sistema literario de la época elegida.

Referencias bibliográficas

ALBORG, Juan Luis, *Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*, Madrid: Gredos, 1991.

AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid: Playor, 1983.

DÍEZ BORQUE, José M.ª (dir.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985.

FOKKEMA, D.W. y Elrud IBSCH, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1981.

PORTOLÉS, José, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid: Cátedra, 1986.

SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel, 1987.

VILLANUEVA, Darío, *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid: Alianza, 1979.

YNDURÁIN, Domingo, *Introducción a la metodología literaria*, Madrid: SGEL, 1979.

ZULETA, Emilia de, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid: Gredos, 1974².

9.2. *Instrumenta*

En la labor de estudio de la obra literaria el filólogo no sólo cuenta con métodos y disciplinas. Como decantación y productos de éstas, también se le ofrece una cantidad importante de útiles herramientas para su trabajo, que debe conocer y utilizar. Plasmadas en obras impresas —y cada vez más en soportes electrónicos [9.4]—, estos instrumentos adoptan la forma de manuales, repertorios y diccionarios a los que seguimos englobando bajo la denominación latina con que los primeros humanistas empezaron a designarlos. Sus orígenes se remontan incluso más allá del nacimiento de los *studia humanitatis*, con los albores de la filología en el helenismo alejandrino y sus tareas de recopilación, sistematización, catalogación y pormenorización de las obras legadas por el período clásico. A la sombra de las bibliotecas reales y con esta imagen como elemento metafórico o metonímico de su labor, los comentaristas y escoliastas de los primeros siglos de la cristiandad sientan las bases de la práctica humanista y proporcionan los modelos de obras instrumentales y aun los textos concretos que hoy día nos siguen resultando imprescindibles para profundizar en el estudio de las obras literarias nacidas al calor del humanismo renacentista.

La moderna disciplina filológica ha continuado su tarea, ofreciendo obras que pueden llegar a superar a los modelos en virtud de los avances conceptuales y materiales incorporados a esta práctica desde otros campos del conocimiento científico y de la técnica. Sin embargo, en ningún caso estas obras modernas pueden sustituir del todo los instrumentos originales, en particular porque en ellos se encuentran las fuentes primarias de las noticias con que hoy operamos y, sobre todo, porque muchos de estos repertorios y codificaciones, antes de servir como instrumentos para la crítica y el estudio, fueron utilizados como fuentes que alimentaron la escritura, concebida en virtud de la vigencia de la *imitatio* como una labor de taracea y de composición de materiales previamente canonizados.

Así pues, es necesario disponer este instrumental para su uso en el estudio y la investigación, combinando textos antiguos y modernos y, lo más importante, conociendo su funcionalidad y posibles aplicaciones, ordenando su uso como herramientas, nunca usurpando el verdadero objeto del conocimiento de las obras literarias. En esta labor, el primer objeto del estudio y su verdadero eje es el texto, con las facetas fundamentales de su identificación, localización y esclarecimiento [9.1.1]. El estudiante familiarizado con las ediciones habituales en las aulas podrá identificar estas disciplinas o fases del estudio literario en las noticias que suelen acompañar el texto de la obra en este género de publicaciones: los primeros datos, junto con los de otro tipo (biografía, comentarios temáticos y estilístico, valoración histórico-crítica, como más frecuentes), suelen figurar en los estudios introductorios; en ninguna edición medianamente rigurosa debe faltar el apartado que da noticia de la historia del texto, de sus avatares y de las consiguientes fuentes manejadas por el filólogo; con carácter más detallado que en una posible panorámica introductoria, se reservan las notas para el esclarecimiento de términos, giros o pasajes oscuros de un texto, tanto si su dificultad proviene de la voluntad expresiva del autor y de las estrategias desarrolladas para conseguirla, como si es el resultado de la distancia con los códigos originales que el paso del tiempo le impone al lector actual.

9.2.1. Repertorios

En general, la información sobre obras y autores puede obtenerse en los repertorios existentes, que ofrecen noticias más o menos pormenorizadas de los textos y de su transmisión, al menos, de los avatares más significativos en la misma. El estudiante de nuestra disciplina, además de herramientas más actualizadas y genéricas, como el de Cordón y otros, cuenta con un útil repertorio de repertorios en el *Manual de investigación literaria* de Pablo Jauralde, donde encuentra una primera vía de acceso a estos materiales, con una selecta pero amplia relación de obras y, sobre todo, con unas valiosas indicaciones de uso, a las que suma unos prácticos y sistemáticos excursos, abordando cuestiones básicas para el estudio de la literatura de los siglos de oro, como los procedimientos y modelos de edición, la historia de la lengua, la estructura del libro antiguo, etc.

Además de los ya reseñados repertorios de obras y autores surgidos en la cronología misma de los siglos XVI y XVII [6.4.2] y los actuales [9.3.1], deben ser familiares al estudiante algunas de las bibliografías esenciales, desde las surgidas al calor de la erudición dieciochesca y el positivismo decimonónico. Con carácter general, siguen teniendo interés las más bien asistemáticas noticias recopiladas por Gallardo y, en concreto para la literatura dramática, la más ordenada recopilación de Barrera y Leirado; en el origen de la moderna metodología bibliográfica se sitúan las obras de Rodríguez Moñino, con especial mención de sus repertorios sobre los géneros poéticos.

No tienen este carácter, ni en su metodología ni en su objeto, otros repertorios, surgidos en ámbitos marginales para el trabajo filológico, como la bibliofilia o la librería anticuaría, que, sin embargo, tienen un interés particular y son un complemento imprescindible; es el caso, por citar los más relevantes, de la obra de Vindel, con su reproducción de portadas y páginas de las obras, tan ilustrativas para el neófito, o el catálogo de Palau para uso de libreros, con la noticia más completa sobre el libro antiguo español en su conjunto, lo que no excluye su cotejo y complementación con las cada vez más completas y sistemáticas noticias tipobibliográficas sobre la producción editorial en un determinado ámbito, que afortunadamente se multiplican en los últimos años.

Junto a las bibliografías de índole general, podemos encontrar colecciones más o menos exhaustivas, centradas exclusivamente en el ámbito literario, como las de González Ollé, Homero Serís y José Simón Díaz, o acotadas cronológicamente, al modo de otras entregas del maestro de bibliógrafos Simón Díaz. Aunque en un primer momento este tipo de repertorios especializados resultan de utilidad más inmediata, no debemos renunciar a la familiaridad con las bibliografías generales, sobre todo las que ofrecen el panorama completo de la producción editorial en el período estudiado y permiten recomponer la imagen más exacta y directa del lugar de las bellas letras en la cultura impresa y su indistinción con el discurso científico, histórico, etc.

El complemento necesario de estos catálogos es la noticia sobre la localización de los ejemplares, para convertir una simple ficha bibliográfica en un texto legible. Muchos repertorios catalográficos incluyen este tipo de noticias con diferentes grados de actualización, y los modernos sistemas informáticos [9.4] ponen al alcance de los usuarios más lejanos los ficheros de las bibliotecas más importantes por sus fondos sobre el período (existe una interesante reseña de las mismas en el *Manual* de Jauralde), pero sin duda la fuente más útil para el estudioso es el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, en la que se reúnen y sistematizan todas estas noticias, en principio las procedentes de los fondos públicos. Su primer formato fue muy rudimentario, mediante la fotocopia de papeletas, pero recoge suficiente información, al menos para los estudios no muy especializados; más adelante se inició la publicación sistemática en una editorial comercial, sumándose a la aparición de los primeros volúmenes la disponibilidad del fichero en la red informática, lo que facilita enormemente su consulta [9.4].

En el apartado de textos manuscritos, no existe un repertorio general con carácter equivalente a los señalados para las obras impresas, debiendo contentarnos con los catálogos, publicados o no, de las diferentes bibliotecas. Muchos son ya los que se encuentran a disposición del estudioso, sobre todo de las bibliotecas más importantes para nuestro ámbito, por lo que sólo destacaremos, por tratarse de una obra de reciente aparición, por centrarse en obras de los siglos de oro procedentes del principal fondo de los mismos y por el rigor de su metodología, el publicado por el equipo dirigido por Pablo Jauralde relativo a los fondos poéticos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, aho-

ra con un útil manual de investigación. También tiene aquí su lugar el índice de primeros versos elaborado por Labrador y Difranco a partir de los cartapacios editados por ellos.

Referencias bibliográficas

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1860), ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1969.

Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XVII existentes en las bibliotecas españolas, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas (edición provisional), 1972-1992.

Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XVII, Madrid: Arco Libros, desde 1988.

CORDÓN, J.A., J. LÓPEZ LUCAS y J.R. VAQUERO, *Manual de investigación bibliográfica y documental. Teoría y práctica*, Madrid: Pirámide, 2001.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (1863-1889), ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1968 (4 vols.).

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, *Manual bibliográfico de estudios españoles*, Pamplona: EUNSA, 1977.

JAURALDE POU, Pablo, *Manual de investigación literaria. Guía bibliográfica para el estudio de la literatura española*, Madrid: Gredos, 1981.

——— (dir.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Arco Libros, 1998.

——— (dir.) *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*, Madrid: Calambur, 2003.

LABRADOR HERRÁIZ, José J. y Ralph A. DIFRANCO, *Tabla de los principios de la poesía española XVI-XVII*, Cleveland State University, 1993.

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona: A. Palau, 1948-1977 (28 vols.).

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1970 (edición corregida y actualizada por Arthur L. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, 1997).

——— *Manual de cancioneros y romanceros (siglo XVI)*, Madrid Castalia, 1972; y *(siglo XVII)*, Madrid: Castalia, 1977.

SERÍS, Homero, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Syracusa: Centro de Estudios Hispánicos, 1948-1954.

SIMÓN DÍAZ, José, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1966.

——— *Impresos del siglo XVII. Bibliografía selectiva y por materias de 3.500 ediciones príncipes en lengua castellana*, Madrid: CSIC, 1972.

——— *Impresos del siglo XVI...*, Madrid: CSIC, desde 1964, con diferentes entregas por temas.

VINDEL, Francisco, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850)*, Madrid: Imprenta Góngora, 193-34 (12 vols.).

9.2.2. Diccionarios

Aunque no estemos realizando la edición de un texto, es una práctica recomendable no dejar pasar en la lectura ningún pasaje sin esclarecer, por lo que de alguna manera hemos de reproducir la mecánica de la anotación, utilizando entre los medios disponibles aquellos que aclaren el significado de un pasaje, el uso del autor y la clave propuesta al lector. Para ello hemos de hacer uso de los diccionarios, entendiendo este concepto no en el estricto sentido lexicográfico, sino en su acepción más amplia, incluyendo en esta categoría recopilaciones que utilizan una disposición distinta a la del orden alfabético. En ellos podemos distinguir dos niveles, según se trate de obras que se encontraban a disposición de los autores del período estudiado o de obras producidas por la investigación posterior, con algunos casos que podemos considerar de carácter intermedio.

9.2.2.1. Las obras del humanismo

Las obras contemporáneas de los autores o disponibles en su biblioteca ofrecen el interés de que, al margen de su posible uso específico, su conocimiento nos ayuda a reconstruir el horizonte cultural en el que se movían escritores y lectores en estos siglos, a apreciar la naturaleza retórica de su comunicación y a esclarecer algunos mecanismos del taller de los autores, singularmente los tocantes a la *inventio*, para los que los diccionarios ofrecían todo un abanico de tópicos de la más dispar naturaleza. Al familiarizarnos con su uso descubrimos por su organización cuáles de ellos estaban concebidos para un uso general y cómo la mayoría habían sido diseñados al servicio específico del acto de composición. En este conjunto de obras hemos de considerar los conjuntos inarticulados, al modo de las silvas y misceláneas humanistas [10.4], muy importantes, pero de utilidad relativa dada su disposición asistemática, siempre que no dispongan de una edición moderna con unos buenos índices de nombres propios y motivos. Otra serie de obras relevantes cumplen con las condiciones estrictas de este tipo de diccionarios y dan respuesta a los más diversos problemas de una escritura culta y con puntos de erudición.

Existían diccionarios de rimas, como el incluido en la poética de Díaz Rengifo, de suma utilidad para los versificadores; diccionarios plurilingües, a los que el más célebre, el de Calepino (1531), da nombre genérico, ofreciendo equivalencias de palabras hasta en 10 idiomas para lucimiento del escritor; y enciclopedias de motivos o de calificativos, como las obras de Ravisio Textor: la *Officina poetica* (1519), con sus series ordenadas de personajes, casos, situaciones, modelos de descripción geográfica o cronográfica, animales, plantas y minerales, y el *Epithetorum opus* (1524), con la recopilación de los adjetivos con que los autores clásicos y humanistas habían acompañado a las palabras, ordenadas alfabéticamente. En ambos casos los materiales se ofrecían acompañados de la cita de autoridad, indicando su localización. Estos florilegios contaron con numerosas reediciones e imitaciones, recopiladas por Sagrario López Poza. En el caso español podemos destacar, entre otros [2.2.4] la obra de Juan Lorenzo Palmireno, *Vocabulario del humanista* (1569), y el anónimo y temprano *Libro de proprietatibus rerum* (1494).

De carácter más general, pero ampliamente utilizados por los escritores, son las obras que en forma de tratado o de diccionario recopilan materias distintas utilizadas con frecuencia en las letras del período. Así, la mitología grecolatina contó con abundantes repertorios, sumados a las distintas ediciones, traducciones y paráfrasis de las *Metamorfosis* ovidianas. El humanismo italiano del XVI ofreció las importantes obras de Conti, Giraldi y Cartari, pero para el ámbito español resultan más pertinentes la *Genealogia deorum*, de Boccaccio, origen y fuente del género, y las nacionales *Filosofía secreta* (1599), de Pérez de Moya, y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620), de Baltasar deVitoria. Con un cierto paralelismo, y tras la huella de la medieval *Leyenda áurea*, de Jacobo de la Vorágine, se desarrollan los catálogos de santos, de los que el más emblemático es el *Flos sanctorum* de Villegas, con sus numerosas partes y reediciones desde 1587. También los personajes de la antigüedad clásica merecieron ser repertoriados, con distintas imitaciones de los *Dicta et facta memorabilia*, obra de Valerio Máximo, que da su nombre al subgénero, y de la obra de Diógenes Laercio para los filósofos. A Pérez de Moya se le deben también distintas obras de divulgación de las que los autores pudieron sacar distinto provecho, tratando temas como la aritmética y la geometría, la cosmografía y la astronomía o la semblanza de mujeres célebres. Como su nombre indica, el *Dictionarium*

historicum, geographicum et poeticum (1553), de Stephanus, es una colección de términos históricos y geográficos usados habitualmente en la escritura, con sus nombres poéticos; la ordenación alfabética indica que es de más utilidad para el lector que quiere identificar una designación que para el autor que busca ilustrar su composición. Finalmente, hay que mencionar los florilegios y antologías de textos clásicos, como las *Illustrium Poetarum Flores* (1507) de Octaviano Mirandulano, que proyectan para un uso más general —y para utilidad de los escritores— los modelos habituales de textos para la enseñanza.

Sin una utilidad directa para los escritores contemporáneos, las obras surgidas de dos de las prácticas más frecuentes en el humanismo vulgar resultan, sin embargo, imprescindibles para los estudiosos modernos, para recomponer los usos lingüísticos que aparecen en los textos y que es necesario esclarecer y documentar. De una parte, anotamos los repertorios lexicográficos, diccionarios en sentido estricto; además de los bilingües y divididos por materias de Nebrija o el temprano *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia, la obra más importante del período y de más utilidad para el estudioso es el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, publicado en los primeros años del XVII, que registra los usos conocidos y vigentes en el período siguiente, como demuestra el amplio uso que de él hace el conocido como *Diccionario de Autoridades*, elaborado en el XVIII por la Real Academia ilustrando los distintos significados de los términos con citas de los autores que acaban consagrados como clásicos. Junto al léxico, las frases proverbiales y refranes atraen la atención de los compiladores desde fechas muy tempranas, con obras del siglo XV, como la atribuida a Santillana o la debida a Hernán Núñez, el *Refranero* de Francisco de Espinosa en el XVI, el *Teatro universal de proverbios* de Sebastián Horozco y, sobre todo, la monumental obra de Mal Lara y el inédito en su época *Vocabulario de refranes* de Gonzalo de Correas, hoy informatizado [9.2], que, aun con su peculiar ortografía, sigue resultando de extraordinaria utilidad.

Todas estas obras surgen de la evolución del humanismo, cuando, alejándose ya de la pureza primitiva de los *studia humanitatis*, se orienta a una tarea de divulgación de los conocimientos, sobre todo en lo relativo a las materias y lenguas romances, contribuyendo a la imbricación de ambas tradiciones y a la consiguiente dignificación del vulgar. Por ello, su conocimiento es tan importante para la labor de anotación o simple es-

clarecimiento de los lugares de erudición de un texto, como para conocer los mecanismos que ordenaban la cultura en estos momentos.

Referencias bibliográficas

Dadas las características de las obras antiguas citadas, se anotan sólo aquéllas de relevancia singular, de utilidad general o que pueden resultar muy cercanas al estudiante por contar con ediciones recientes y asequibles.

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M.ª C. Álvarez y R. M.ª Iglesias, Madrid: Editora Nacional, 1983.

CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. V. Infantes, Madrid: Visor, 1992; ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maite Mir Andreu, Madrid: Castalia, 2000; edición digital de Rafael Zafra, Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. F.C.R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1995.

——— *Suplemento al tesoro de la lengua castellana*, ed. Georgina Dopico y Jacques Lezra, Madrid: Polifemo, 2001.

Diccionario de Autoridades (1726), ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1963 (3 vols.).

HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios adagios o comúnmente llamados vulgares, que más ordinariamente se usan en nuestra lengua...*, ed. J.L. Alonso Hernández, Universidades de Salamanca y Gröningen, 1986.

LÓPEZ POZA, Sagrario, «Florilegios, poliantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49 (1990), pp. 61-76.

MAL LARA, Juan de, *Filosofía Vulgar*, ed. M. Bernal Rodríguez, Madrid: Turner, 1996.

OVIDIO, *Las Metamorfosis*, trad. Pedro Sánchez de Viana (1589), ed. J.F. Alcina, Barcelona: Planeta, 1990.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1995.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Universidad de Córdoba, 1997.

9.2.2.2. La elaboración actual

Cinco siglos después de la expansión del humanismo la labor de recopilación, ordenación y divulgación de los conocimientos ha continuado y aumentado, ofreciendo una serie de realizaciones que pueden ser muy útiles, por su accesibilidad y carácter sintético, siempre

que no perdamos de vista el componente de anacronismo que pueden incorporar en algunos casos. Si los autores del XVII podían haber leído muchas de las obras citadas en el apartado anterior, es seguro que no leyeron las que se mencionan a continuación. Su consulta, pues, debe completarse en la medida de lo posible con el uso de los repertorios contemporáneos, para lo que, sin duda, proporcionan una guía y orientación.

La tipología corresponde en esencia con la definida en el grupo precedente. De entre los diccionarios, sin menoscabo de la utilidad de los que dan cuenta de los usos actuales, como el de la Real Academia o el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, conviene tener presente el *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas, ampliado por Pascual, por ofrecer dos elementos muy importantes para el filólogo y para el estudio de la literatura áurea: la datación de los términos y su etimología. A los lexicográficos podemos unir los dedicados a la sintaxis, como el monumental *Diccionario de construcción y régimen* de Rufino José Cuervo, disponible ahora en CD-rom [9.2]. En este plano conviene atender también a las noticias apuntadas por los tratados de historia de la lengua, como los ya mencionados de Menéndez Pidal y Lapesa [2.2].

Caracterizado socialmente como marginal, el lenguaje de germanía adquiere una cierta relevancia en algunos géneros de las letras áureas, sobre todo en el XVII, con las narraciones apicaradas, las jácaras y las piezas entremesiles. Este lenguaje, más o menos estilizado, de los personajes del hampa irrumpe en el campo literario con gran fuerza y vigor expresivo, y, aunque algunas de sus formas han alcanzado una cierta pervivencia, requieren de aclaración para el lector moderno. Existe un *Vocabulario de germanía* (1609) de Juan Hidalgo, siendo los acercamientos más recientes los de Alonso Hernández y Chamorro.

Frente a los tratados mitográficos humanistas, los diccionarios de mitología sustituyen las connotaciones y la ordenación seriada por la catalogación alfabética y la esquemática descripción, por lo que su valor se limita a lo estrictamente referencial. Sirven para identificar personajes y algunos de sus hechos más conocidos, pero en ningún caso trasladan la concepción que del mito pudieron tener los poetas y lectores de los siglos XVI y XVII. Entre los textos más prácticos pueden reseñarse el diccionario de Pierre Grimal y la ordenada exposición de Ruiz de Elvira, pero no está de más insistir en la necesidad de no quedarse en este

nivel superficial y profundizar en el discurso mitográfico con la frecuentación de los repertorios antiguos.

De especial utilidad en el marco de una poética de la imitación y, sobre todo, en su vertiente cultista son los diccionarios de motivos y argumentos literarios, como los de Frenzel, con su ordenación de los elementos más característicos en la reiteración de los autores o las historias que alcanzaron mayor impacto en el desarrollo de las letras. En un plano similar pueden colocarse los diccionarios de símbolos, con el ejemplo destacado de la obra de Cirlot, aunque en estas obras se recogen interpretaciones y valores sin una clara distinción histórica, por lo que deben manejarse con una cierta distancia filológica a la hora de establecer su validez para los textos de los siglos XVI y XVII. En cambio, dados los cambios culturales, sí nos resultan casi imprescindibles obra sobre iconografía clásica y cristiana o el *Diccionario de la Biblia*, que puede manejarse con gran seguridad, dada la estabilidad del referente, aunque con las salvedades derivadas de la transcripción de los nombres en las diversas traducciones, sometidas a una fuerte diversidad textual, tanto por razones teológicas como estrictamente filológicas. También pueden ser útiles inventarios relativos a obras monumentales o de especial dificultad, como en el caso de los autos calderonianos.

Un instrumento de claras raíces filológicas y de notable validez para el estudioso de las obras literarias son los recuentos lexicográficos relativos a un texto o al conjunto de la producción de un autor. Puede tratarse meramente de vocabularios, con indicación de todos los términos empleados, o de productos más completos y sistemáticos, como las concordancias, que anotan todas las recurrencias de una palabra, es decir, cada uno de los lugares en que aparece en un *corpus* textual. Si estos recuentos son utilísimos para el estudio de los campos referenciales o, por su índice de frecuencia, de los hábitos estilísticos, su validez se proyecta en la documentación y datación de los términos y, de modo más prosaico, en la localización de pasajes o citas. En este último sentido, y al modo de las *officinae* de los humanistas, el estudioso de las letras aúreas debe contar con las concordancias elaboradas sobre las obras de los autores griegos y, sobre todo, latinos, muy extendidas y generalmente accesibles en las salas de referencia de las bibliotecas, junto con los demás diccionarios, repertorios y enciclopedias.

Referencias bibliográficas

ABELLEIRA FERNÁNDEZ, J., *Diccionario enciclopédico hermenéutico o auxiliar de lectura del «Quijote». Explicación de palabras, nombres y pasajes oscuros siguiendo el orden de lectura*, Madrid: Abelleira Fernández, 1997.

AGHIOU, Irene, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, Madrid: Alianza, 1997.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1977.

——— *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Universidad de Salamanca, 1979.

ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 2000.

CALCOVARESSI, Peter, *La Biblia: diccionario de personajes*, Madrid: Alianza, 2001.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Madrid: Istmo, 2000.

——— *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid: Istmo, 2001.

CHAMORRO, María Inés, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Barcelona: Herder, 2002.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1998.

COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos, 1980 (6 vols.).

CUERVO, Rufino José, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (1886-1893), Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994 (8 vols.); versión digital, Barcelona: Herder, 2002.

Diccionario de la Biblia, ed. castellana por Serafín de Asenjo, Barcelona: Herder, 1967.

DUCHET SUCHAUX, Gaston, *Guía iconográfica de la Biblia y de los santos*, Madrid: Alianza, 1996.

FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura occidental*, Madrid: Gredos, 1976.

——— *Diccionario de motivos de la literatura occidental*, Madrid: Gredos, 1980.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1994.

LACARTA SALVADOR, Manuel, *Diccionario del «Quijote»*, Madrid: Aldebarán, 1994.

LATHROP, Tom, *Don Quijote Dictionnary*, Newark: Juan de la Cuesta, 1999.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española* (1904), Madrid: Espasa-Calpe, 1977[15].

RÉAN, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, Barcelona: Ed. del Serbal, 1996.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1988.

Algunos léxicos y concordancias

ALEMANY Y SELFA, B., *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: RAE, 1930.

ASTIGARRAGA, J.L., A. BORRELL y F.J. MARTÍN DE LUCAS, *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Roma: Teresianum, 1990.

ASTIGARRAGA, J.L. (ed.), *Concordancias de los escritos de Santa Teresa de Jesús*, Roma, 2000 (2 vols.)

CRIADO DE VAL, Manuel, *Índice verbal de «La Celestina»*, Madrid: CSIC, 1955.

Fábula de Polifemo y Galatea y las Soledades. Textos y concordancias, ed. A. Callejo y M.ª T. Pajares, Madison: HSMS, 1985.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid: RAE, 1962.

——— *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid: RAE, 1971 (3 vols.).

FOULCHÉ DELBOSC, René, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, ed. J. Núñez Cáceres, Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1994.

GARCÍA ANGULO, E., *Vocabulario del «Lazarillo de Tormes»*, Barcelona: Gracián, 1970.

KASTEN, Ll. y J. ANDERSON, *Concordances to the «Celestina»*, Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1976.

KOSSOF, D., *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid: RAE, 1966.

RUIZ FORNELLS, Enrique, *Las concordancias de «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid: Arco Libros, 1991.

SABIDO, Vicente, *Concordancias de la poesía original de Fray Luis de León*, Universidad de Granada, 1992.

SAN JOSÉ, fray Luis de, *Concordancia de las obras y escritos de Santa Teresa de Jesús*, Burgos: Monte Carmelo, 1945.

——— *Concordancia de las obras y escritos de San Juan de la Cruz*, Burgos: Monte Carmelo, 1948.

SARMIENTO, Edward E., *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid: Castalia, 1970.

9.2.3. Contextualización y codificación

Existe toda una serie de datos e informaciones que no siempre pueden compilarse e individualizarse en diccionarios y repertorios, pero que formaban parte del horizonte vital y cultural de escritores y lectores

y que de algún modo se proyectan en su obras, no sólo como referencias concretas que podemos aislar e identificar, sino también como presuposiciones o sistemas de valores que constituyen el contexto y el elemento de codificación de unos textos con su dimensión de historicidad. Podemos manejar diccionarios de personajes históricos o atlas de lugares y fechas, pero un verdadero conocimiento exige la familiarización —además de con los textos contemporáneos de esta naturaleza— con los estudios y tratados sobre la historia y la cultura del período, así como de sus manifestaciones más específicas: arte, pensamiento, técnica, etc.

Por su naturaleza abarcadora y su incorporación de todas estas perspectivas, incluida la literaria, es de cita obligada la *Historia de España* que seguimos denominando de Menéndez Pidal por su primer director, aunque su gran volumen puede ser disuasorio para el estudiante que se inicia. Para él puede resultar más fácil un primer acceso a través de obras más sintéticas, como la dirigida por Tuñón de Lara, con un acercamiento válido a este período. En cualquier caso, al avanzar en el estudio nos deben ser familiares las monografías de autores como José Antonio Maravall, Antonio Domínguez Ortiz, John Elliott, Manuel Fernández Álvarez, Ricardo García Cárcel, Jonathan Lynch, Joseph Perez, Pierre Vilar, Ramón Carande y otros historiadores que han arrojado luz sobre aspectos relevantes o sobre el conjunto de la cultura española bajo el reinado de los Austria.

La perspectiva histórica no debe limitarse al territorio peninsular. Nunca la historia de un país existe de modo aislado de su entorno y menos aún en un contexto imperial. Los intercambios culturales con Italia en el primer renacimiento, la política imperial de Carlos V, las rutas comerciales, las guerras de religión y la decadencia final insertan los reinos peninsulares en el devenir europeo, como registran las obras literarias del momento, en las que se proyectan también los cambios culturales surgidos en otros puntos del continente. Para el estudiante pueden ser de utilidad historias panorámicas de las civilizaciones, en las que se recogen los sucesos más relevantes y los hechos más trascendentes de este período, incluso con una selección de ilustraciones que refuerzan su valor informativo y de contextualización. Entre las monografías destacan las de Henry Kamen, Pierre Chaunu y Braudel para distintos ámbitos y aspectos de la vida europea del momento. Por razones evidentes, resulta fundamental completar este panorama con la aten-

ción a los territorios americanos, tanto en sus relaciones con la metrópoli como en su propio discurrir como escenarios de una cultura propia cada vez más acentuada, por la que los cronistas contemporáneos y sus lectores mostraron particular interés.

Los panoramas no deben excluir el conocimiento de determinadas parcelas de especial incidencia en el desarrollo de las letras, por su influencia directa o por el desarrollo paralelo de sus problemas y soluciones. Es el caso de la historia del arte, con abundancia de manuales y monografías, de entre las que pueden ser de interés para el filólogo y el estudioso de la literatura áurea los volúmenes de la colección *El arte y los sistemas visuales* y los estudios de Panofsky para el arte renacentista y de Gállego para las manifestaciones españolas. También contamos con útiles acercamientos a la ciencia y la técnica hispanas en el período, con los panoramas y monografías de Peset y López Piñero, o historias de la educación especialmente valiosas para el esclarecimiento de la cultura escrita. Por su importancia en la vida, la civilización y los procesos culturales de este período requiere atención el desarrollo de la institución eclesiástica, tanto en sus manifestaciones espirituales como en su intervención secular, para lo que puede servir de guía la historia dirigida por García Villoslada. Pese a sus limitaciones, sobre todo de índole ideológica, siguen siendo irrenunciables los tratados de Menéndez Pelayo, en especial los relativos a las ideas estéticas y a los heterodoxos españoles.

Las obras citadas nos permiten recomponer el contexto de nuestro objeto de estudio y conocer los modos en que se codificaba, pero el filólogo debe también dominar su propio contexto científico y el modo en que se codifica su disciplina. Aunque su formación no puede reducirse a este esquematismo, sí puede sacar provecho de los diccionarios en que se sintetizan los conceptos básicos de su técnica y se normalizan los términos y designaciones para garantizar el rigor científico. El ya clásico *Diccionario de términos filólogicos* de Fernando Lázaro Carreter se orienta especialmente a las cuestiones lingüísticas, y el de Sáinz de Robles a las de los estudios literarios, siendo otras cuestiones, como la métrica, la poética y la retórica, más requeridas por estudiantes de literatura; para el primer aspecto cuentan con la obra de Domínguez Caparrós, para los otros dos, con la de Beristain, aunque por su carácter abarcador puede resultar más recomendable el diccionario de Marchese y Forradellas, al que se suma recientemente el de Estébanez Calderón.

En todo caso, especialmente en este terreno, el estudiante no debe obviar el insustituible contacto con las obras originales, las que conocieron y manejaron los autores objeto de estudio, las que ordenaron el desarrollo de las letras en estos siglos, como se esbozó en el capítulo correspondiente [7.2].

Entre las obras de referencia hay que tener en cuenta los diccionarios de autores, en los que se repertorian, con criterio más o menos amplio, noticias sobre los escritores y sus obras. Suelen ser un buen complemento a la rigurosa selección de algunas historias de la literatura y sus modelos canónicos. Para las letras españolas disponemos de obras de cierta solvencia, como la ya clásica dirigida por Bleiberg y Marías o la más renovadora realizada bajo la dirección de Ricardo Gullón; mucho más reciente es la que acaba de ofrecer Rosa Navarro. Para no limitarnos a los autores españoles disponemos del diccionario de autores de la literatura universal de Bompiani. En este campo y en algún otro del mester filológico no debemos renunciar a recurrir a enciclopedias de carácter general, de entre las que la de Espasa sigue ofreciendo la mayor amplitud de entradas.

Finalmente, debemos considerar algunas obras clásicas de la filología en forma de ediciones que, por su monumentalidad, han convertido sus notas en una verdadera enciclopedia de noticias de utilidad para trabajos posteriores. Es el caso de las anotaciones de Gillet a su edición de la *Propaladia*, de Romera Navarro a la de *El Crticón,* de Herrero García al cervantino *Viaje del Parnaso*, las ya clásicas, aun con sus impugnaciones, observaciones de Clemencín o Rodríguez Marín a las páginas del *Quijote*, las de Morby a *la Dorotea* o, más recientemente, las de Robert Jammes a las *Soledades*. Un ejemplo de la validez de estas anotaciones para trabajos posteriores son las recopilaciones de Fontecha y de notas aparecidas en las ediciones de la colección «Clásicos Castalia» bajo la dirección de Robert Jammes.

Referencias bibliográficas

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.

BLEIBERG, Germán y Julian MARÍAS (dir.), *Diccionario de literatura española* (1949), Madrid: Revista de Occidente, 1972.

BOMPIANI, Valentino, *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona: Hora, 1988.

CHASTEL, André y Robert KLEIN, *El humanismo*, Barcelona: Salvat, 1964.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza, 1999.

El Arte y los Sistemas Visuales:

CHECA, Fernando y José Miguel MORÁN, *El Barroco*, Madrid: Istmo, 1982.

NIETO ALCALDE, Víctor y Fernando CHECA CREMADES, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid: Istmo, 1983[2].

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996.

FONTECHA, Carmen, *Glosario de voces comentadas en ediciones de texto clásicos*, Madrid: s.e., 1941.

GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1984.

GARCÍA VILLOSLADA, R. (dir.), *Historia de la Iglesia en España. III. Edad Nueva (1303-1648)*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967 (reed. ampliada, 1979-1980).

GULLÓN, Ricardo (dir.), *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Alianza, 1993 (2 vols.).

Historia de las civilizaciones. 7. La época del Renacimiento, ed. dirigida por D. Hay, Barcelona: Labor y Madrid: Alianza, 1988.

——— *8. La época de la expansión*, ed. dirigida por H. Trevor-Roper, Barcelona: Labor y Madrid: Alianza, 1988.

JAMMES, Robert y M. Th. MIR (dir.), *Glosario de voces anotadas en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia*, Madrid: Castalia, 1993.

LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1980 (8ª ed. aumentada).

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, 1974[3].

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1997.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1656 (2 vols.).

——— *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: CSIC, 1974 (2 vols.).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), *Historia de España*, Madrid: Espasa-Calpe, desde 1947.

NAVARRO, Rosa, *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona: Planeta, 2000.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, 1972.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario de literatura. Términos, conceptos, ismos literarios*, Madrid: Aguilar, 1972.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), *Historia de España*, Barcelona: Labor, 1988 (13 vols.)

9.3. La bibliografía crítica

La constituyen el conjunto de aportaciones realizadas por anteriores acercamientos críticos a un objeto literario. Es un instrumento valioso para el estudio, pero no debe llegar a convertirse en su único objeto —tentación frecuente para el estudiante por tratarse de un material elaborado—, usando de ella con el adecuado equilibrio. El primer problema para ello reside en la enorme cantidad de estudios con los que contamos en el presente y la necesidad de un criterio razonable para poner los límites de acuerdo con la labor emprendida, pues no requeriremos del mismo apoyo en el acercamiento a un tema que en la realización de una investigación sobre aspectos inéditos del mismo. El problema puede ser similar al planteado en relación al conjunto de obras literarias y a la delimitación del canon, por lo que los instrumentos y criterios pueden ser similares para ambos grupos de obras.

9.3.1. Repertorios bibliográficos

Representan las fuentes de información básicas en el inicio de un estudio, ya que permiten conocer las obras con las que se cuenta y las perspectivas abordadas en ellas. Existen repertorios de carácter general y parcelados en divisiones de géneros o épocas, hasta bibliografías específicas sobre un autor o una obra, bien de carácter exento o bien acompañando monografías o ediciones. No nos detendremos en estas últimas [9.3.3], limitándonos a indicar los repertorios bibliográficos sobre la literatura española y, particularmente, los relativos a los siglos XV a XVII.

Han aparecido distintos volúmenes de una bibliografía de bibliografías, dirigida por Pedro Sainz Rodríguez, la *Biblioteca Bibliográfica Hispánica*, que atiende fundamentalmente a repertorios de obras primarias, es decir, los textos de creación. La bibliografía secundaria, esto es, los estudios, cuentan con las recopilaciones publicadas en los *Cuadernos bibliográficos* del CSIC, dirigidos por Simón Díaz. A este bibliógrafo debemos también el más completo repertorio, aún en publicación, de las obras y estudios áureos, prácticamente el insustituible inicio de cualquier acercamiento que pretenda tomar en cuenta las investigaciones realizadas con anterioridad. Una función similar, organizada por géneros y temas, la cumple la bibliografía incluida en la *Historia y crítica de la literatura española*, con sus apéndices actualizados [9.3.2].

Para las actualizaciones períodicas de estos repertorios contamos, en el ámbito de los textos impresos, con los anuarios que editan algunas asociaciones, como la AIH (Asociación Internacional de Hispanistas) o la MLA (Modern Language Association) a través de su revista PMLA (*Papers of...*); y, de modo más accesible, con las recopilaciones incluidas en algunas revistas, como la *Revista de Literatura* (*RLit*) o la *Revista de Filología Española* (*RFE*), ambas del CSIC, o la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (*NRFH*) editada en El Colegio de México, todas ellas con carácter semestral. En algunos casos se trata de bibliografías especializadas, como las que recogen publicaciones monográficas al modo de los *Anales Cervantinos* (*AC*). También hay que tener en cuenta la existencia de bibliografías monográficas sobre obras y autores.

Referencias bibliográficas

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (dir.), *Biblioteca Bibliográfica Hispánica*, Madrid: FUE, desde 1975.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: CSIC, desde 1950 (16 vols., hasta «PAZ», de textos de y sobre la literatura áurea).

Bibliografías particulares por autores y temas (Orden cronológico y genérico)

AA.VV., *Spanish Dramatists of the Golden Age: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, ed. M. Parker, Greenwood, 1998

AQUILA, A.J., *Alonso de Ercilla y Zúñiga: A Basic Bibliography*, London: Grant & Cutler, 1976.

BARRERA Y LEIRADO, C.A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, facsímil, Madrid: Gredos, 1969.

Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. S. XVI-XX, Kassel: Reichenberger, 1988.

CILVETI, Ángel L. Y ARELLANO, Ignacio, *Bibliografía sobre el auto sacramental*, Kassel: Reichenberger, 1994.

CROSBY, J.O., *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, London: Grant & Cutler, 1976.

DEYERMOND, Alan D., *«Lazarillo de Tormes»*, London: Grant & Cutler, 1975.

DRAKE, D.B., *Cervantes' «Novelas Ejemplares». A selective, annotated bibliography*, New York: Garland, 1981.

——— y D.L. FINELLO, *An annalitical and bibliographical guide to criticism on «Don Quijote» (1790-1983)*, Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

EISENBERG, Daniel y M.ª Carmen MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Universidad de Zaragoza, 2000.

ESPANTOSO DE FOLEY, A., *Francisco Delicado: «La lozana andaluza»*, London: Grant & Cutler, 1987.

FERNÁNDEZ, J., *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, 1996.

GRANJA, Agustín de la, y M.ª Luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 1999.

GRIFFIN, N., *Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature*, London: Grant & Cutler, 1976.

GRISMER, R.L., *Bibliography of Lope de Vega*, New York: Kraus Millwool, 1977.

HAUER, M.G., *Luis Vélez de Guevara. A critical bibliography*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1975.

LAURENTI, Joseph L., *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca, siglos XVI-XX*, Kassel: Reichenberger, 1988.

LAZCANO GONZÁLEZ, R., *Fray Luis de León. Bibliografía*, Madrid: Revista Agustiniana, 1990.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco *et al.*, *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, Madrid: Universidad Complutense, 1984.

MacCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica*, *Cuadernos Bibliográficos*, 18 (1965).

McCREADY, T., *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo*, University of Toronto, 1966.

NADORFY, M. y J.M.ª RUANO DE LA HAZA, «Bibliografía básica sobre la tragedia calderoniana», *Ottawa Hispanica*, 6 (1984), pp. 97-108.

PÉREZ Y PÉREZ, M.ª C., *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1973.

POESSE, W., *An annotated, analytical bibliography of Tirso de Molina studies, 1627-1977*, University of Missouri, 1979.

PROFETI, M.ª Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Univiversita di Padova, 1976.

REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *El teatro español en los Siglos de Oro. Inventario de bibliografías*, Kassel: Reichenberger, 1989.

——— *Manual bibliografico calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwartz, 1981 (I y III); II, 1, Kassel: Reichenberger, 2000.

RICAPITO, J.V., *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid: Castalia, 1980.

RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1670)*, Universidad de Salamanca, 1991.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1970 (suplemento por A. Askins y V. Infantes, Madrid: Castalia, 1999).

——— *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros*, Madrid: Castalia, 1973.

ROGERS, D., *Tirso de Molina. «El burlador de Sevilla»*, London: Grant & Cutler, 1977.

SÁNCHEZ, Manuel Diego, *San Juan de la Cruz. Bibliografía sistemática*, Madrid: Editorial de la Espiritualidad, 2000.

SIMÓN DÍAZ, J. y L. CALVO RAMOS, *Siglos de Oro: índices de justas poéticas*, Madrid: CSIC, 1962.

SNOW, J.T., *«Celestina» by Fernando de Rojas: An annotated bibliography of world interest, 1930-1985*, Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1985.

STATHATOS, C.C., *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, London: Grant & Cutler, 1980.

TUSÓN, Vicente, *Lope de Rueda: Bibliografía crítica*, Madrid: CSIC, 1965.

9.3.2. Manuales de historia de la literatura

En la actualidad contamos con una gran diversidad, ofreciendo distintas metodologías y niveles de información, por lo que resultan complementarios, no excluyentes, dependiendo su uso de los intereses de cada momento, para lo que se ofrece esta breve aproximación.

Entre las obras de carácter individual, el precedente de Valbuena Prat ha recobrado una parte importante de su interés con los apéndices de actualización bibliográfica realizados por Antonio Prieto y Pilar Palomo, dispuestos de tal modo que no lastran el carácter sintético de esta obra. Más amplia en sus noticias y documentación es la obra que están publicando Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, en la línea de una historiografía unitaria y sistemática, que ofrece para el estudiante la ventaja de su claridad y su orden expositivo. En este grupo de obras sigue ocupando un lugar de relevancia la obra de Juan Luis Alborg, donde una abundante documentación crítica, citada y comentada en sus notas a pie de página, no estorba para mantener una linealidad muy apreciable para la composición del panorama de las letras del período, que puede ampliarse siguiendo las indicaciones bibliográficas, aunque el paso de los años las ha dejado en ocasiones algo desfasadas.

La pionera en las historias colectivas, en la que cada tema se encomienda a un especialista, que puede realizar una auténtica monografía crítica, es la dirigida por Guillermo Díaz Plaja, que aún conserva capítulos de plena vigencia casi medio siglo después. Mucho más sintética y manual es la dirigida por Díez Borque, que, sin embargo, cuenta también con capítulos con importantes aportaciones sin detrimento de su carácter introductorio; el mismo autor dirigió con un planteamiento similar una complementaria historia de las literaturas hispánicas no castellanas, de las que no es posible prescindir para un conocimiento global de nuestras letras. La editorial Ariel ha realizado la adaptación de dos historias literarias realizadas por hispanistas extranjeros, inicialmente en su lengua original; la primera corrió a cargo de especialistas ingleses, bajo la dirección de R.O. Jones y el cuidado de José Carlos Mainer para la versión española, que mantuvo el carácter de los manuales ingleses, con su claridad y concisión, sin alardes eruditos, pero con gran

rigor; recientemente, ha sido sustituida en el catálogo de la editorial por una obra equivalente, en este caso realizada por hispanistas franceses dirigidos por Jean Canavaggio, encargándose Rosa Navarro de su adaptación española; aunque pueden percibirse algunas diferencias de escuela, y la francesa aumenta el número de autores, su validez es muy similar, siendo muy recomendables para un primer acercamiento a la materia o la obtención de un panorama sintético.

Mención aparte merece la *Historia y crítica de la literatura española* por la novedad de su planteamiento en nuestra historiografía crítica y tratarse de lo que pudiéramos llamar un manual secundario. La obra está dirigida por Francisco Rico y se articula en ocho volúmenes, cada uno de ellos coordinado por un especialista y dividido en distintos capítulos en los que otros autores realizan un estado de la cuestión, con una selección bibliográfica y una antología de páginas de las obras críticas más relevantes; este carácter peculiar obliga a una actualización para mantener su vigencia, contando ya con un «Primer suplemento» para cada uno de los dos volúmenes dedicados a los siglos de oro, además de un tomo adicional para la literatura más reciente. Su utilidad se acrecienta para el estudiante que quiere profundizar en un tema, familiarizándose con las aportaciones críticas e indagando en la bibliografía, pero puede resultar desconcertante para quien pretende usarlo sin unas noticias previas y un panorama elaborado, que parecen ser demandados por el planteamiento realizado.

También deben destacarse, por razones complementarias, otras obras. De un lado, las que abordan la historia de un género, como la muy recomendable *Historia del teatro español* de Francisco Ruiz Ramón, que podemos complementar ahora con la *Historia de los espectáculos en España* coordinada por Amorós y Díez Borque. Del otro, hay que insistir en la conveniencia del uso de manuales que permitan sobrepasar los límites de una literatura nacional, para lo que Riquer y Valverde ofrecen una obra excepcional, con su conjunción de antologías de textos y unas noticias y comentarios ajustados sobre las referencias imprescindibles en el cauce de la literatura occidental hasta el siglo XVII.

Referencias bibliográficas

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento; II. Época barroca*, Madrid: Gredos, 1966[1] y 1967[1].

AMORÓS, Andrés y José M.ª DÍEZ BORQUE (dirs.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999.

CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Ariel, 1994-1995 (6 vols.)

DÍAZ PLAJA, Guillermo (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas. II. Siglos XV y XVI; III. Renacimiento y Barroco*, Barcelona: Vergara, 1951 y1953.

DÍEZ BORQUE, José M.ª (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid: Taurus, 1980 (4 vols.).

———— *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid: Taurus, 1980.

JONES, Royston O. (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Ariel, 1973 (6 vols.).

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española*, Pamplona: Cénlit, desde 1981.

RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, desde 1980 (9 vols. más suplementos).

RIQUER, Martín de y José M.ª VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, Barcelona: Planeta, 1984 (10 vols.).

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid: Cátedra, 1975 (2 vols.).

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española* (1937), ed. A. Prieto y P. Palomo, Barcelona: Gustavo Gili, 1981-1983 (6 vols.).

9.3.3. Textos y estudios

En la bibliografía hay que distinguir, y no sólo por una cuestión de método, entre la primaria y la secundaria. El primer apartado lo forman los documentos de primera mano y los textos objetos de estudio, en nuestro caso las obras literarias, mientras que la segunda la componen las obras de crítica y los textos instrumentales, utilizados como herramientas para el estudio, pero que no constituyen su objeto mismo. De ahí la necesidad de jerarquizar adecuadamente estos subconjuntos y establecer con precisión sus diferencias y su lugar en el estudio literario.

Los textos literarios pueden presentarse como originales manuscritos, impresos antiguos o ediciones posteriores, algunas de éstas con más de cien años de antigüedad, modalidades con las que debemos

familiarizarnos en el estudio literario del período por las razones expuestas con anterioridad [9.1.1] y para apreciar el proceso de la disciplina filológica [6.4], al margen de que no contamos con ediciones recientes de todos los textos de estos siglos. Por ello, además de conocer los títulos disponibles en el mercado, el estudiante debe frecuentar las bibliotecas públicas, en especial si cuentan con fondo antiguo, lo que es bastante habitual en España debido al proceso de desamortización que en el siglo XIX hizo del dominio público los fondos conventuales.

También constituyen bibliografía primaria los documentos, entendiendo por tales los textos que tienen un carácter testimonial (contratos, actas, partidas de bautismo o defunción, testamentos, registros de distinta naturaleza, etc.) y que constituyen testimonios únicos, es decir, no reproducidos en copias impresas. Su lugar de depósito y consulta son los archivos; los hay de carácter privado —personales, familiares o corporativos— y de titularidad y fondos públicos, con actas municipales, protocolos notariales o documentación de distintos organismos y administraciones del Estado. Como los textos, algunos de estos documentos cuentan con ediciones a disposición de estudiosos e investigadores.

En el caso de las ediciones recientes de textos literarios el estudiante puede encontrarse con una variada tipología comercial que se superpone a la clasificación de índole filológica [2.4]. No son raras las ediciones aisladas, generalmente en editoriales universitarias o institucionales, fruto de investigaciones concretas, realizadas como tesis doctorales o al hilo de una recuperación del patrimonio cultural de una localidad o región, con una gran disparidad de forma y rigor en el tratamiento de los textos y los estudios que los acompañan. Sin embargo, lo más habitual es encontrarnos con la existencia de colecciones de textos clásicos en los catálogos de editoriales privadas. Presentan la ventaja indudable de su publicidad y distribución, lo que supone una gran facilidad de acceso, pero suelen ofrecer la contrapartida de imponer razones comerciales sobre la selección y presentación de los textos, con su incidencia espúrea en la conformación del canon y en el tratamiento filológico de las fuentes (carácter crítico, anotación, aparato de variantes, etc.). Evidentemente, hay diferencias entre unas colecciones y otras, y en su perfil característico podemos encontrar ventajas e inconvenientes que es necesario tratar en función de las necesidades, entre

las de mayor rigor filológico (como Crítica) y las de un criterio más didáctico (Castalia o Vicens Vives, entre otras). Como en el caso de las bibliotecas, existe una amplia relación de colecciones de textos en las páginas del ya citado *Manual* de Jauralde, al que remitimos.

Los estudios pueden ser también de muy distinta naturaleza, en función de razones tan variadas como la propia naturaleza del objeto de la investigación o los cauces editoriales establecidos. La división más simple es la que separa artículos de monografías. Éstas son lo que habitualmente designamos como libro, entendiendo por tal un volumen unitario, dedicado con carácter sistemático y no fragmentado a un objeto de estudio bien delimitado; suelen ser el instrumento más útil y utilizado por el estudiante en sus primeras fases de iniciación, por su disponibilidad y tratamiento global de un tema, en el que se reúnen con las aportaciones personales del autor los frutos más importantes de la investigación anterior, convenientemente resumida y asimilada.

El artículo, por el contrario, es un acercamiento breve y directo, fruto de una investigación original, a un aspecto concreto de una obra, un autor o un problema literario, aportando datos o perspectivas nuevas que ayudan a su esclarecimiento a partir de un cierto grado de conocimiento previo por parte del lector. Por su brevedad y el interés de su aportación suelen utilizar cauces de más agilidad que el del volumen, siendo su canal específico las revistas científicas, publicaciones periódicas en las que, con carácter especializado o misceláneo, se presentan estas investigaciones. Las revistas suelen estar vinculadas a centros públicos de investigación, generalmente de carácter universitario, y algunas, como el *Bulletin Hispanique* de la universidad de Burdeos, cuenta con más de un siglo de antigüedad, siendo este factor uno de los determinantes de su prestigio científico. De entre las publicaciones periódicas especializadas en la literatura áurea merecen ser destacadas, de entre las genéricas, *Criticón*, de la universidad de Toulouse-Le Mirail, y *Edad de Oro*, que recoge los trabajos desarrollados en el seminario de la Universidad Autónoma de Madrid; también existen publicaciones más especializadas, como *Anales Cervantinos*, del CSIC, o *Cervantes*, de la Cervantes Society of America, *Celestinesca*, el *Bulletin of the Comediantes* o, más recientemente, *La Perinola*, de tema quevedesco, y el *Anuario Lope de Vega*.

También son un cauce habitual para la presentación de este tipo de trabajo los congresos y reuniones científicas. Cuando se publican sus

actas nos encontramos con libros, pero de carácter colectivo y conformados por aportaciones de distinta procedencia y, en ocasiones, de variada temática. Los actos de este tipo pueden ser del carácter más amplio, como las reuniones periódicas de la AIH, o muy específicos (sobre autores u obras concretas, muchas veces al hilo de aniversarios o promovidos por asociaciones o grupos de investigación sobre un determinado autor, como los de la Asociación de Cervantistas o Prolope), pasando por los centrados en los siglos de oro pero sin un tema único, como en los congresos de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro), entre otros. A veces se editan volúmenes de una similar composición colectiva, pero no fruto de una reunión científica, sino con artículos promovidos expresamente para esta empresa o ya publicados y con una relevancia especial. Este tipo de volúmenes ponen a disposición del estudioso perspectivas y aportaciones novedosas o, en el caso de las recopilaciones antológicas, estudios dispersos y a veces de difícil acceso. No siempre presentan estas ventajas las colecciones de artículos heterogéneos que un autor recoge en un volumen único, por lo que deben ser utilizados con criterios más precisos.

Aunque a veces se encuentran en un mismo organismo o compartiendo dependencias, volúmenes y revistas se conservan y localizan en depósitos diferentes. Estas últimas se ordenan en las hemerotecas, que guardan las publicaciones periódicas, desde los diarios de información general a las revistas especializadas. En las bibliotecas podemos encontrar los distintos tipos de libros: textos, estudios monográficos, volúmenes de actas, recopilaciones o antologías de estudios, de uno o varios autores y otras publicaciones que no tienen un carácter periódico.

En las hemerotecas los ficheros contienen papeletas con los títulos de las revistas y los números disponibles; sólo en casos muy particulares (de fondos escasos o muy especializados, o con una gran disposición de medios) existen vaciados de los índices, consignando los artículos incluidos, que pueden ser localizados por autores o por temas. Menos raro es que algunas revistas (sobre todo, las más antiguas y prestigiosas) publiquen cada cierto tiempo índices de los trabajos incluidos en sus números. En el caso de las bibliotecas, suelen coexistir ficheros de autores y de materias, generalmente de acuerdo con la CDU (Catalogación Decimal Universal), que permite conocer las obras existentes sobre un tema sin tener noticia previa de su título o autor. Los modernos

sistemas informáticos permiten multiplicar las posibilidades de búsqueda desde la pantalla de un terminal, utilizando cada uno de los campos que componen una ficha catalográfica.

Para fichar y citar las obras existen unos criterios asumidos por la comunidad científica y que deben ser respetados, para asegurar la comunicación, integrar el trabajo en un discurso compartido y evitar dudas y ambigüedades. En el caso de los libros los datos mínimos son autor (por el primer apellido), título (subrayado o en cursiva), lugar, editorial y año, siendo conveniente —aunque no muy frecuente, por razones de economía— indicar el número de páginas; cuando los autores son más de dos, suelen ordenarse alfabéticamente por la primera palabra del título o, en el caso de las bibliografías, por AA.VV. (Autores Varios), indicando el o los encargados de la recopilación; cuando se trata de ediciones modernas de textos debe hacerse constar el responsable de la edición. Para los artículos la diferencia es que el título se entrecomilla, reservando la cursiva para el nombre de la revista o el título general del volumen; si se trata de este caso, las normas de cita son las anteriores; en el caso de una revista a su título se acompaña el número, el año de publicación (entre paréntesis) y la paginación del trabajo. En el caso de los documentos, los archivos pueden contar con inventarios o catálogos para su localización; los primeros se limitan a dar cuenta de los distintos legajos o expedientes, sin especificar su contenido; los catálogos son más exhaustivos y registran cada uno de los documentos. Las referencias a los mismos deben hacerse de acuerdo con las indicaciones recogidas en los inventarios o catálogos (secciones, cajas, legajos, etc.).

Como las señales del código de circulación, estas normas elementales deben ordenar la búsqueda de las obras, su catalogación en el fichero del estudioso y el modo de citarlas al hacer públicos sus resultados. Como en el estudio, los ficheros de trabajo y los repertorios bibliográficos deben separar las obras de creación y las de crítica, en cuyo manejo debe mantenerse, con la prioridad de los textos literarios, el equilibrio que hemos demandado anteriormente y que, en la práctica filológica, permite el fecundo ejercicio del juicio crítico en la conjunción de la propia experienia de lectura y las propuestas de la crítica precedente.

9.4. En la era de la informática

Ya hemos visto cómo la aparición del libro impreso no significó la inmediata desaparición del manuscrito, pero sí introdujo ventajas que modificaron los hábitos culturales en todos sus dimensiones, desde la creación a la recepción. Del mismo modo, no debemos incurrir en visiones apocalípticas sobre el final de la cultura impresa por la arrolladora aparición y difusión de los medios electrónicos, sino aprovechar sus posibilidades para ponerlas al servicio de las técnicas de estudio e investigación e, incluso, para desarrollar nuevas disciplinas, favorecidas por los medios que la informática pone a nuestro alcance.

El soporte electrónico ha alcanzado hasta el momento a todos los elementos de la bibliografía, tanto primaria como secundaria. Ya se encuentran en el mercado libros que se acompañan de soportes informáticos que permiten una consulta y tratamiento del texto mucho más ágil, en especial para la búsqueda de pasajes o recuentos lexicográficos; es el caso de la colección de obras cervantinas publicadas por Alianza, que incluye disquete con el texto, o de la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico, con soporte en CD-rom, o, más específicamente, obras de referencia, como la ya citada de Correas [9.2.2.1]. Este formato

permite reproducciones o recopilaciones de corpus de relevancia, como el ADMYTE (Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles), dirigido por Francisco Marcos Marín, en curso de publicación por el Ministerio de Cultura, o como la colección de emblemática editada por Akal y ampliada recientemente en el proyecto STUDIOLUM [*studiolum.com*, 9.2.2.1], la obra y la bibliografía cervantina de Iberian Book Services, el *corpus* de textos de la comedia áurea de Chadwyck-Healey o la *Bibliografía de la Literatura Española desde 1980* de la misma editorial, además de otras bibliografías en el mismo soporte.

Sin embargo, la velocidad en los avances técnicos apenas han dejado consolidarse estos formatos estáticos, desplazados por la extensión de la red informática, *internet*, que permite, además de facilitar estas recopilaciones, ofrecer bases de datos y documentos de carácter vivo, es decir, en continuo crecimiento. También este sistema de documentación está acogiendo textos completos y repertorios. En el primer caso contamos con las obras digitalizadas y disponibles en la red de fondos como el de la Biblioteca Nacional, de especial utilidad para la consulta de obras de nuestro período. El Instituto Cervantes está desarrollando una actividad similar (accesible en *cervantes.es*), además de facilitar a través de su página electrónica el acceso a distintas direcciones con textos digitalizados (como la reseñable *library.yale.edu* y otras mencionadas más adelante); y el «Oteador» del «Centro Virtual Cervantes» aprovecha una de las mayores potencialidades de la red informática y su sistema de navegación, los enlaces con otros sitios, para conducir al usuario interesado a direciones de interés agrupadas en series de «Bibliotecas de autor», «Tesis», «Textos digitalizados» y «Portales», entre otras; sirva como ejemplo de utilidad la posibilidad de encontrar una página de literatura femenina (*escritoras.com*). En *cervantesvirtual.com* es posible encontrar, a partir de la oferta de la Fundación Biblioteca Virtual Cervantes, toda esta información centralizada.

En cuanto a los repertorios, son numerosas las bases de datos bibliográficas en la red, que pueden consultarse a través del servicio centralizado del ISOC o a través de servicios centralizados, generalmente de orden autonómico, como el CICA, para Andalucía, el GESCA gallego o el CESCA catalán. Entre las bases de datos se pueden encontrar las elaboradas por el Instituto de Filología del CSIC y las de la Modern Language Asociation americana. La base TESEO permite acce-

der a la información sobre las tesis doctorales realizadas en España. También se puede acceder a través de la red a los catálogos de numerosas bibliotecas, bien en forma individual o bien a través de páginas centralizadas, como las redes RUEDO, REBIUN y RUECA para las bibliotecas de las Universidades españolas. Haciendo uso de la vía «Bibliotecas del mundo» de la página del Instituto Cervantes, por ejemplo, pueden consultarse los catálogos y ficheros de las más importantes y las de mayor utilidad para la investigación en el campo del hispanismo.

De especial interés para el estudiante pueden ser las páginas del Ministerio de Educación y Cultura (*mec.es* o *mcu.es*), con archivos tan importantes como el del ISBN, que registra todos los libros publicados en España, el del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, en elaboración con la localización de los libros antiguos en las bibliotecas públicas, o los ficheros de la Biblioteca Nacional, con todos sus servicios bibliográficos y hemerográficos, tanto de fondos antiguos como modernos (en el fichero Ariadna). También desde la página del ministerio es posible acceder a los ficheros de las bibliotecas públicas de las distintas provincias. Otras instancias de la Administración (local, provincial o autonómica) también ofrecen en sus páginas catálogos de sus bibliotecas. Y las posibilidades no se restringen al ámbito nacional, como queda dicho, sino que también es posible localizar ejemplares en los ficheros informatizados de las bibliotecas extranjeras. En todos estos casos la búsqueda puede realizarse por distintos campos: autor, título, lugar o fecha de publicación, etc.

Enormes posibilidades presentan también los servicios informáticos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (*csic.es*), que ofrecen las propias bases bibliográficas de la institución, los ficheros de sus bibliotecas (especial atención al CIRBIC, con sus catálogos de libros y revistas), el catálogo de sus publicaciones (libros y revistas científicas) y una sección de selectas novedades bibliográficas. También ofrece a través de sus enlaces una multiplicidad de posibilidades de ampliar las consultas y la búsqueda de información.

De manera creciente se incorporan a la red páginas especializadas elaboradas por grupos de investigación que ponen sus materiales, datos y textos a disposición de los interesados, centralizando datos y aun textos dispersos. En el campo de las letras áureas merecen mención las páginas sobre emblemática y relaciones de sucesos, de la Universidade

da Coruña (*rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica* y *BORESU)*, además de la relativa a la Asociación Internacional Siglo de Oro en la misma dirección, la del Seminario de Estudios Medievales y del Renacimiento (*gugu.usal.es/-eco*) de la Universidad de Salamanca, la de Literatura Española Medieval y del Renacimiento de la Universidad de Valencia (*parnaseo.uv.es/lemir.htm*), el *Anuario Bibliográfico Cervantino*, centralizado en la Texas A&M University (*csdl.tamu.edu/cervantes*), o el proyecto de bibliografía sobre teatro elaborado por un equipo de distintas universidades españolas.

También hay que reseñar en este ámbito los trabajos desarrollados por la Real Academia Española (*rae.es*), que ha puesto a disposición del usuario de la red sus diccionarios más importantes (el *DRAE*, el *Histórico* y el Escolar, junto a la Gramática), así como bases de datos muy útiles para el estudioso, como el CREA (Corpus de Referencia del Español Actual) y, sobre todo en nuestro campo, el CORDE, *Corpus Diacrónico del Español*, que permite la localización de citas y términos en un número importante de obras antiguas, cuyo texto informatizado constituye un amplísimo campo de búsqueda y documentación; una vez localizada la cita, puede consultarse el texto completo del que ha sido tomada, con numerosas posibilidades combinatorias.

Para la localización de todas las direcciones, sitios y páginas mencionadas, en continuo crecimiento, existen distintos libros con indicación de localizaciones y contenidos, pero la velocidad de desarrollo del sistema los deja rápidamente obsoletos, siendo más conveniente recurrir al uso de los buscadores que las distintas compañías comerciales ponen a disposición del usuario (*ya.com, yahoo.com, terra.es, altavista.com, wanadoo.es, aldeavirtual.com, mundolatino.com, periscopio.com, yupi.com, elistas.net, astrolabio.net, lycos.com, hispavista.com,* etc., o el eficaz *google.com*) la red.

En definitiva, un amplio campo que el estudiante y el investigador actual debe conocer y explorar para beneficiarse de sus posibilidades y obtener mejores resultados de su trabajo, simplificando los aspectos mecánicos del mismo. En este sentido, hay que volver a insistir en este carácter instrumental. Las herramientas informáticas deben potenciar el desarrollo de las disciplinas filológicas y del estudio literario e incluso abrir nuevos campos para su desarrollo, pero nunca deben sustituir el objeto del mismo, confundiendo los fines con los medios.

Referencias bibliográficas

ALÍA MIRANDA, F. e I. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, «Nuevos recursos de información bibliográfica para historiadores: las bases de datos», *Ensayos humanísticos. Homenaje al profesor Luis Lorente Toledo*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 23-41.

ALVITE DÍEZ, M.ª Luisa y M.ª Antonia MORÁN SUÁREZ, «Recursos en Internet sobre literatura española», *Estudios Humanísticos*, 22 (2000), pp. 33-35.

CAZORLA QUEVEDO, M.A., O. COLOMINA PARDO y P. COMPAÑ ROSIQUE, *Internet para universitarios*, Universidad de Alicante, 1999.

ESCOLAR, Hipólito, «La Galaxia de Marconi», *Manual de historia del libro*, Madrid: Gredos, 2000.

GARCÍA, Fernando, *Libros en Internet*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

KEATING, Victoria, *Literatura en Internet*, Madrid: Anaya, 1996.

MARTÍNEZ LÓPEZ, F.J., P. LUNA HUERTAS y R. FERNÁNDEZ CARRIÓN, *Internet para investigadores*, Universidad de Huelva, 1998.

PARRA PÉREZ, Beatriz, *Cómo buscar información en Internet*, Madrid: Anaya, 1998.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «Un proyecto en marcha: BibteaXVI (Catalogación y bibliografía crítica del teatro español del siglo XVI: Proyecto PB92-1058 de la DGICYT», *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, II, pp. 1305-1320.

RUIPÉREZ, Germán, «Internet como recurso multimedia del investigador de literatura», en *Literatura y multimedia*, ed. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y M. García Page, Madrid: Visor, 1997, pp. 149-161.

URBINA, Eduardo, «Cervantes 2001: Los estudios bibliográficos, el *Anuario Bibliográfico Cervantino* y la Internet», *Siglo de Oro...*, ed. cit., II, pp. 1587-1610.

9.5. Para el estudio: entre las obras y las series

Todos los instrumentos, bibliográficos e instrumentales, han de ponerse al servicio del estudio literario, regido siempre por un criterio metodológico que responde a una base conceptual. De acuerdo con todo lo expuesto hasta el momento, la que se expone responde a la dialéctica esencial que se establece entre el texto de creación, como unidad dotada de entidad propia, y las series en que se inserta; éstas son de dos órdenes fundamentalmente: el diacrónico, que compone la tradición, con sus modelos de imitación, sus semejanzas y sus variantes; y el sincrónico, que relaciona a cada obra con las que se dan en su momento literario y, singularmente, con las que comparten un mismo proceso de comunicación, con códigos, canales de difusión y públicos semejantes, a los que dan respuesta unas actitudes creativas comunes.

El espacio en el que se cruzan estos dos órdenes de relaciones y que conforma la serie fundamental de toda obra literaria es el género, conformado por una tradición reconocible y compartida y articulado en modelos definidos por la misma historicidad. Sin embargo, no podemos olvidar que esta noción de género no era operativa en la conciencia de creadores y público de los siglos XVI y XVII [7.4], sino que surge de una

perspectiva histórico-crítica determinada. En un capítulo anterior [8.2] han quedado expuestos unos criterios de ordenación acordes con estas premisas, por lo que sólo resta dotarlos de operatividad y proponer una serie de divisiones que, en forma de series —genéricas, históricas o de tradición—, articulan el desarrollo de las letras en el período. Para ello he optado por unas divisiones que, en primer lugar, respetan las tres grandes modalidades genéricas, aun cuando pueden significar la fragmentación de la obra de un autor, en la consideración de que, para la época que nos ocupa, es más operativa la fuerza de la tradición que una desatendida personalidad individual. En las divisiones se ha rehuido por igual una excesiva atomización y los grandes bloques epocales habituales en la crítica, de forma que resulten cortes panorámicos abarcables y con un conjunto de elementos amplio y de cierta heterogeneidad, donde apreciar las relaciones de semejanza y de diferencia entre ellos y la proyección de sus modelos en el devenir temporal.

No obstante, en la articulación de las series genéricas no se subordina en ningún caso a la linealidad del calendario la dinámica propia de la literatura, enmarcada en el sentido de la tradición y definida por la vigencia de los géneros, lo que determina para ellos cortes cronológicos que no se suceden con regularidad ni con la linealidad propia de la exposición verbal. De algún modo, queda reflejada en este modo la tensión esencial de la obra literaria, entre su irrepetible individualidad y su inserción en una serie más amplia, ya sincrónica, ya diacrónica. En el primer caso, la obra coincide en su historicidad con todas sus contemporáneas, en lo que pudiera constituir un horizonte epocal. En el segundo, el texto engarza con unos textos anteriores y se proyecta en los subsecuentes, en una realización que no es independiente del modelo genérico, del mismo modo que en éste resulta inevitable su modificación con la incorporación del nuevo elemento.

El lector atento a estas circunstancias puede reponer con facilidad la secuencia histórica y el discurrir de los géneros bajo los meandros de la exposición, tomando los breves apuntes como una orientación para el análisis de las obras y sus relaciones en el complejo panorama literario de un corte histórico de aproximadamente dos siglos.

10.

Modelos corrientes y desarrollos genéricos

10.1. El primer humanismo y los desarrollos del relato

A mediados del siglo XV confluyen en Castilla dos corrientes de muy distinta naturaleza, pero que al conjuntarse conforman uno de los componentes más definitorio de las letras en los siglos siguientes. De una parte, los modelos humanistas llegados de Italia renuevan en la Península las formas y los conceptos de la literatura doctrinal heredada del período gótico, aunque manteniendo la continuidad de un valor pragmático que privilegia los elementos didácticos, apreciables en la paradigmática obra del bachiller Alfonso de la Torre. Del otro lado, el proceso de actualización de la narrativa caballeresca supone la pervivencia de sus contenidos, pero adaptándolos a un público más amplio, que le otorga un significado novedoso, menos orientado al componente doctrinal y con mayor peso del factor de entretenimiento, a través de formas marcadas por la brevedad y la difusión impresa. Así, mientras las formas de ambos discursos se acercan, con la incorporación de elementos de realismo y de rechazo de la abstracción, se diferencian dos cauces complementarios: el de unas letras cultas, con predominio de lo doctrinal y un lector perteneciente a la aristocracia social o intelectual, y el de unas letras cada vez más popularizadas, con peso creciente de la ficción y el entretenimiento y objeto de consumo «masivo» por un público vulgar.

Una suerte de territorio intermedio, en conexión con formas medievales y cultivado como intento de conciliación de ambos extremos, lo constituyen, junto a la pervivencia de las crónicas, como las de Pero López de Ayala, las formas actualizadas del relato histórico, en torno a personajes, viajes o hechos en los que conviven la aventura caballeresca, la enseñanza de un comportamiento, la noticia de una geografía o unas costumbres llamativas o ejemplares y una forma narrativa en la que la amenidad no resulta excluida por las pretensiones de veracidad. Es el caso de la biografía caballeresca de Pero Niño en *El Victorial* o el conjunto de semblanzas reunido por Pérez de Guzmán, el relato de un hecho de armas en *El paso honroso*, la novelización de la historia en la *Crónica Sarracina* o, sencillamente, los cada vez más abundantes relatos de viajes, como los de Pero Tafur o el más antiguo de Ruy González de Clavijo.

Del otro lado, el de un humanismo incipiente y dubitativo, se perciben giros en esta dirección, con el nuevo sesgo de las crónicas, la traducción de los textos clásicos de la «materia de Grecia y Roma» e, incluso, la adopción de marcos de miscelánea para difundir la erudición, en convivencia con formas de articulación conceptual apoyadas en un organicismo alegórico. Algunos de estos materiales, entre la tratadística y el relato noticiero más o menos desprendido de su primitiva función de ejemplo, aparecen incrustados en los textos narrativos, lo mismo de carácter culto que popular. Un ejemplo característico pueden ser los debates sobre la naturaleza de la mujer que, con ecos del *Corbacho*, se insertan en los relatos sentimentales, enfrentando la tradicional misoginia medieval con una revalorización de la mujer que sobrepasa los estrechos límites del amor cortés y apunta a la idealización que culminará el neoplatonismo el siglo siguiente.

Muchos de estos elementos se dan cita también en la formas más popularizadas de la narración caballeresca, vinculadas a unos moldes editoriales y a un público a cuya medida adaptan sus características, sin romper, como ocurre en el caso de *La doncella Teodor*, con las formas más canónicas de la literatura sapiencial. Precisamente el espacio de la imprenta, desarrollado en la Península en el último cuarto del siglo XV, es el que propicia el acercamiento de estos dos niveles de discurso, con el intercambio de rasgos formales y de contenido en el que se forjarán los modelos de la prosa triunfante en los siglos siguientes.

10.2. La renovación de los modelos poéticos

Junto a las formas típicamente caballerescas y medievales de la poesía cortesana, vinculada a las formas y cauces de los cancioneros, aparecen en los poetas más relevantes desde mediados del XV, entre los versos a la manera tradicional, unas líneas de innovación decisivas en el desarrollo de la poesía del siglo siguiente, conformando los cimientos sobre los que ésta se levantará: el cultivo de una poesía sabia y orientada a los modelos clásicos, con un tratamiento singular de la lengua poética, a la manera de Juan de Mena; la apertura a las innovaciones técnicas procedentes de Italia y la voluntad de incorporar las aportaciones del humanismo, como ocurre en Santillana; o la aparición, incluso en el marco de un edificio ideológico y conceptual típico de la aristocracia caballeresca, de una sensibilidad y sentimentalidad acomodada al espiritualismo de los nuevos tiempos, como se aprecia en parte de la lírica de Santillana y en la obra culminante de Manrique, ya en tiempos de los Reyes Católicos y cercana a la frontera con el siglo XVI. Es la senda que siguen, con proyección en el XVI, Garci Sánchez de Badajoz, Boscán, Castillejo y Hurtado de Mendoza, entre otros.

También en Mena y, sobre todo, Santillana se hallan las raíces de una actitud ante la poesía propia de

los siglos siguientes, tanto en el orden de los estilos y modelos como en el de la preocupación por su fijación y transmisión, reveladores de una voluntad autorial en la que se precia la consideración de la cultura y, singularmente, de la poesía como factor de distinción social. En este sentido la floración de textos y reflexiones de carácter teórico es un índice más de los proyectos de renovación a partir de los modelos heredados.

El ayuntamiento de la práctica cancioneril con el cauce editorial de la imprenta dio origen a un producto antológico de dilatada trayectoria a lo largo del siglo XVI, el *Cancionero General* publicado inicialmente por Hernando del Castillo en 1511, cuyas sucesivas apariciones, además de dar cuenta de los cambios ocasionados en el gusto poético, lo convierten en uno de los textos poéticos de mayor tirada en el período renacentista, rastreándose sus influencias en la poesía italianista de Boscán y Garcilaso. De esta forma actúa al modo de puente entre las dos prácticas poéticas, que constituyen en realidad dos ramas diferentes de la lírica provenzal, tronco común de la poesía cortés y del modelo petrarquista.

Desde los modelos retóricos, con una dominante base conceptista, a los sistemas metafóricos e incluso los experimentos métricos, como el endecasílabo de Santillana o el verso de Francisco Imperial, las relaciones entre la poesía de cancionero y la de inspiración italiana muestran una notable complejidad, hecha de semejanzas y diferencias que no siempre es posible precisar con claridad y que matizan de manera determinante la imagen habitual de una ruptura entre los dos modelos.

La práctica de la poesía de raíz cancioneril por autores como Juan del Encina, Pedro Jiménez de Urrea o Bartolomé de Torres Naharro muestran los rasgos de una renovación, de aires renacentistas, que no se puede separar de su vinculación con otros modelos genéricos, como la traducción, la narrativa sentimental o el teatro, que llevan la lírica de autor al cauce impreso, la proyectan a una recepción más amplia e indeterminada y la abren a nuevos temas y tonalidades, desplegadas en el cambio de siglo y las primeras décadas del XVI.

10.3. La literatura dramática y el teatro. «La Celestina»

La singularidad de la obra de Rojas no se plantea sólo por su reconocida calidad estética y la falta de continuaciones más allá de una imitación argumental o una proyección de sus personajes, que puede seguirse en las obras dispares de Feliciano de Silva, Jaime de Huete, Francisco de las Natas, Luis de Miranda o Sancho de Muñón. El problema radica ya en la cuestión esencial de su naturaleza dramática o narrativa, que no puede plantearse en términos de una dicotomía entre las modernas concepciones del teatro y de la novela, sino en los de su historicidad. Por ello, aun en su caracterización como comedia humanística, no puede separarse de las obras dramáticas de su entorno cronológico, por muchas que sean las diferencias formales y de tradiciones entre una y otras.

Todo el conjunto de piezas que, como la trayectoria editorial de *La Celestina*, se despliegan en la transición entre dos siglos comparten con la tragicomedia la falta de un concepto diferenciado de la representación, por la carencia de espacios teatrales específicos, así como la vinculación genética a círculos cerrados y homogéneos, en los claustros universitarios o en los salones de palacio, si bien esta limitación inicial es salvada inmediatamente por la difusión impresa, que le

da tanto a las piezas de Encina, Fernández y Naharro como al texto de Rojas una dimensión distinta a la de sus orígenes. En todas ellas persisten los vínculos con la tradición medieval, comenzando por la distancia respecto a un concepto pleno de la representación, a lo que se suma la reelaboración de motivos, personajes, situaciones y retórica del pasado, sometidos a un tratamiento irónico —cuando no claramente paródico— antes de fundirlos y, finalmente, desplazarlos por los tomados de las fuentes clásicas, bien de modo directo, bien, sobre todo, a través de la modelización italiana.

El progresivo desarrollo del conflicto, que Rojas lleva a su culminación, pero que ofrece también muestras relevantes en la «segunda producción dramática» de Encina, supone el fundamental elemento de ruptura con lo anterior y de proyección al mundo renacentista, con todo lo que ello comporta de tratamiento de los personajes y de la acción, de connotación emotiva del discurso y de la propia intervención autorial, con lo que se sobrepasa cualquier posible relación con textos precedentes, aun cuando éstos sean invocados en un prólogo, de modo más o menos retórico, como hace Fernando de Rojas.

Los modelos genéricos, con la alternancia de églogas, autos, farsas, comedias y tragicomedias denotan, además de la falta de una preceptiva clara y la ruptura de la tradición clásica —mucho más patente en el teatro que en los demás géneros—, las vacilaciones de los autores y el rápido progreso en la conceptualización, muy vinculado al hecho de la fijación editorial. De modo paralelo, la constitución de los impresos es otro índice de esta situación de transición, tanto si atendemos a la convivencia de lírica y modelos dramáticos que se da en el *Cancionero* de Encina y en la *Propalladia* de Torres Naharro [10.10] como en lo que toca a la trayectoria editorial de *La Celestina*, en la que corren parejas los cambios en la rotulación con las alteraciones en formato, ilustraciones, disposición del texto, etc., observables ahora más fácilmente con la aparición de nuevas ediciones facsimilares.

En el orden de la lectura o interpretación de estas piezas se da una similar situación de desdoblamiento, motivada por el desarrollo de una materia argumental enlazada con la temática del amor cortés para plantear, mediante la subversión de estos modelos, conflictos de una naturaleza más amplia, muy directamente relacionados con los cambios que en esos momentos se están produciendo en el mundo de relaciones

sociales. La situación es la misma en el otro gran conjunto de piezas (las primeras de Encina y las de Lucas Fernández), que se sitúan en la órbita pastoril, cada vez más llena de conflictos, al tiempo que se va produciendo la idealización del pastor que conducirá a su conformación plenamente renacentista.

Especialmente en relación a *La Celestina* puede hacerse una observación paralela en lo que toca al tratamiento del lenguaje, que gana en efectividad dramática y elaboración retórica sin perder expresividad ni sabor coloquial, apuntando al desarrollo de una prosa literaria en toda su extensión. Sin desprenderse del todo del tono oratorio que emparenta personajes y situaciones diferentes, la expresión dramática se enriquece con la polifonía procedente de la convergencia de personajes de distinta extracción sociocultural, con sus correspondientes caracterizaciones estilísticas, en lo que volvemos a encontrar una nueva imagen del conflicto y de una elaboración literaria relacionada con la ya señalada distancia que estas piezas mantienen respecto a la estricta representación escénica.

10.4. La prosa humanista: didactismo, historias y cuentos

Los elementos de la cultura humanista que incorporan los escritores en castellano desde las primeras décadas del XVI hasta el final de su tercer cuarto se acomodan a procesos contemporáneos de índole más general, como el de la ampliación del público lector y la reivindicación de la dignidad de la lengua romance. Así, con independencia de que extraigan sus materiales de la antigüedad grecolatina o del presente, de la cultura sabia o de la tradición popular, en la práctica totalidad de las obras se aprecia el peso del sentido divulgativo, tanto en la adopción de formas propicias a la amenidad como en el desarrollo de un modelo estilístico en el que prima el principio de naturalidad, sin que ello suponga —sino todo lo contrario— un rechazo de los valores estilísticos, que alcanzan un grado de centralidad equiparable a su nivel de elaboración; así se aprecia en Juan de Valdés y Teresa de Jesús, con el reiterado ideal de «escribo como hablo» y la calidad de su prosa.

Uno de los principales elementos en este proceso es la valoración —ideológica y estética— de la oralidad, en la que se suman los valores de la comunicación y los de la sencillez natural, de forma que el modelo oratorio (presente aún en partes importantes

de *La Celestina*) es sustituido por el conversacional, con la consiguiente proyección en las estructuras discursivas determinantes de las variedades genéricas. La frecuencia del marco dialogado, con la ficción de un coloquio —o su equivalente escrito, la epístola—, se impone para los más diversos contenidos, de los meramente prácticos, noticieros o políticos (Pero Mexía, Luis de Milán, Torquemada, Alfonso de Valdés) a los doctrinales (Pérez de Oliva, Pedro de Luján, fray Luis de León), pasando por la divulgación de la materia erudita (López de Villalobos, Villalón, Sabuco, Juan de Valdés). Cuando no aparece formalmente el marco dialogado, la estructura fragmentaria de la miscelánea (Pero Mexía, Zapata, Melchor de Santa Cruz) da respuesta a los mismos principios y se orienta al mismo sentido de amenidad. La reivindicación del refrán, bien sea como ideal estilístico por Juan de Valdés, bien sea como soporte de una sabiduría popular por Mal Lara, es otro síntoma de esta actitud. En ella cabe apreciar el peso de un erasmismo que se extiende no sólo en el plano doctrinal, sino también en el del ideal estilístico, que con las traducciones se desplaza de la lengua latina a la romance. El contraste lo representa el cultivo por fray Antonio de Guevara de una prosa artística, de elaboración cercana a la de la oratoria «asiática», es decir, de fuerte componente retórico, con una organización de la cláusula sintáctica cercana a la del verso, con metricismos, similicadencias, estructuras rítmicas y otros elementos de artificio.

La incorporación de los cultivadores de este tipo de formas humanistas vulgares a la labor de cronistas (Guevara, Mexía, Ambrosio de Morales) supone el reconocimiento oficial de unos valores de la prosa que llegan a imponerse sobre la necesidad de un rigor basado en la utilización erudita de las fuentes documentales, imponiendo los valores de lo bien escrito sobre la base incuestionable de una asumida veracidad. Este tipo de texto entra en confluencia y, progresivamente, en franca competencia con otras formas de historia, de hechos concretos, protagonizadas por personajes ajenos a la aristocracia nobiliaria y avaladas por el papel testimonial —cuando no expresamente autobiográfico— del narrador (García de Paredes junto a la crónica del Gran Capitán, Hernán Cortés, Núñez Cabeza de Vaca). La materia indiana en todas sus formas, desde el diario y la relación hasta los textos polemistas de Las Casas, ofrece un campo privilegiado y de total actualidad para estos desarrollos, en los que pueden apreciarse confluencias con las

formas y procedimientos que se convertirán en característicos del relato novelesco (además de las relaciones con algunas formas épicas).

En el extremo contrario, el que representan las distintas formas de anécdotas, facecias y cuentecillos populares —reivindicados incluso para la figura del cortesano por Castiglione y revalorizados por el humanismo—, se dan similares fenómenos de conformación del posterior discurso narrativo, en el que sigue pesando durante un largo trayecto el valor de la oralidad, como aún se aprecia en la creación cervantina. Desde las formas tradicionales recopiladas y estudiadas por Chevalier una estrecha relación engarza los anecdotarios de las misceláneas vulgares (Pinedo), las facecias o apotegmas cultas (Rufo) y las formas primitivas del cuento escrito (Tamariz), hasta la adaptación de las formas de la *novella* italiana, como puede apreciarse en la convivencia de la mayor parte de estas variedades genéricas en los textos de Timoneda, quien encarna también, en su papel de editor e impresor, la imagen de una cultura de raíces humanistas y cada vez más orientada a la divulgación, en su doble sentido de adaptación y de extensión de las formas cultas, en creciente hibridación con las de origen popular.

10.5. Sátira, estructuras lucianescas y narrativa. La génesis de la picaresca

La lectura tradicional ha enfocado el *Lazarillo* (1554) en relación con el posterior desarrollo de la narrativa picaresca, descontextualizándolo del desarrollo de una serie de textos, en su práctica totalidad manuscritos, rigurosamente contemporáneos o muy cercanos, que lo enmarcan en una modalidad genérica concreta, la sátira imitada del autor helénico Luciano de Samosata, traducido y adaptado por Erasmo, en cuyo marco se perfilan sus raíces clásicas y su historicidad renacentista.

Antes de las formas más canónicas del género, encontramos *La lozana andaluza* (1528), con sus rasgos de descendencia celestinesca y específica formalización discursiva en el cauce del diálogo, en el que se funde, al par del gusto renacentista, la forma de reminiscencia clásica y la popularización de un cauce. Junto a la consolidación de unos rasgos formales, entre los que destaca la incorporación de registros estilísticos de carácter bajo, en una compleja polifonía que acaba convirtiéndose en rasgo genérico y apunta a la novelización, el texto de Francisco Delicado sanciona la incorporación de la materia prostibularia y un agudizado componente crítico, plasmados en un cronotopo con las marcas de la concreción, la cercanía histórica y la

mezcla satírica de sucesos relevantes y trasfondos degradados, asimilados a través de un personaje de carácter marginal, en este caso una mujer, extranjera y dedicada a la prostitución.

Parte de estos elementos aparecen también en el manuscrito *Diálogo de Lactancio y un Arcediano* en el que Alfonso de Valdés justifica política y religiosamente el trascendental episodio del Saco de Roma (1527), con que se cierra la obra de Delicado. En el *Diálogo de Mercurio y Carón* insiste en el tema de la política imperial, pero en este caso ajustándose a un esquema satírico en el que se percibe con más claridad el patrón lucianesco: dialogantes fantásticos tomados de los textos de Luciano, y su actualización erasmista, marco infernal, estructura en sarta, mezcla de arquetipos y modelos históricos... La combinación de elementos narrativos y didácticos caracteriza este modelo de sátira, aunque en los textos de Valdés el didactismo se imponga de manera destacada.

Muy cercano en el tiempo hay que situar el *Diálogo de las transformaciones* (c. 1530) en el que se sigue un neto patrón lucianesco para enhebrar en la línea de las transmigraciones del alma del gallo la serie de episodios biográficos que narra al zapatero Micilo. *El Crótalon*, fechable hacia 1553, retoma el argumento y lo despliega en un texto de mucha mayor extensión y más complejidad compositiva, en el que la disposición episódica del relato, sobre el modelo de Luciano, no anula una trama de cierta unidad, dispuesta alrededor de la forma autobiográfica y desarrollada con todos los recursos de la *satura*. Así se engarzan unos materiales misceláneos, abigarrados, unidos por el marco del diálogo y la convención de la forma autobiográfica, con un yo que va cambiando de personalidad, pero no de función narrativa ni de perspectiva.

Por las mismas fechas y con similar trasfondo erasmista, el *Viaje de Turquía* (c. 1558) recurre al mismo marco dialogado, en esta ocasión entre tres personajes del folclore, para canalizar la forma de un relato autobiográfico, aventuras, descripción de espacios exóticos y crítica social. Pedro de Urdemalas cuenta a sus oyentes todas las peripecias que le han conducido desde su cautiverio en Constantinopla hasta retornar a la patria, con la experiencia para comparar dos mundos y dos modelos de comportamiento.

Todos estos rasgos son los que afloran, ya en el marco de la imprenta, en el *Lazarillo de Tormes*: diálogo epistolar, forma autobiográfica, es-

tructura episódica, esquema de viaje, ironía y crítica, juegos con la paradoja, espiritualidad erasmista... Los problemas de su datación y las cuestiones ecdóticas planteadas por las primeras ediciones parecen asentar su conexión con el carácter tradicional de las materias tratadas en las obras anteriores, apuntando unas conexiones propias del espacio genérico de la sátira, como parece confirmar el sesgo fantástico, con transformaciones animales, que toma la segunda parte publicada inmediatamente.

Los problemas específicos suscitados por la obra provienen de la profundidad que lo distancia de las obras de su entorno y pone en cuestión, al hilo de la ironía, cualquier afirmación sobre el texto. Su juego literario se inicia con la coherencia con que se mantiene la ficción autobiográfica, hasta componer un auténtico apócrifo, Lázaro de Tormes, tras el que se esconde la anonimia del autor. La focalización narrativa que se desprende de esta elección, justifica la elección del marco epistolar, donde se funden fuentes folclóricas y avanzadas técnicas compositivas que refuerzan con su perspectivismo y polisemia la ironía de la obra, escurridiza siempre ante las interpretaciones críticas. El resultante diseño novelesco profundiza en la dimensión de la sátira y la trasciende, convirtiéndose en una novedad no completada por la continuidad genérica. La aparición de una segunda parte anónima (1555), con aventuras submarinas del protagonista y su transformación en atún, pone de relieve por contraste lo que en la obra original hay de vinculación al género satírico y de originalidad novelesca.

10.6. La narrativa idealista

Se incluyen bajo esta denominación una serie de variedades genéricas que, desde finales del siglo XV hasta bien entrado el XVII, acompañan la disolución del mundo caballeresco y cortesano, con unos desarrollos muy cercanos a los experimentados por la lírica y, en menor medida, el teatro. Las actitudes ejemplares y sublimadas de los protagonistas y la dominante presencia de los argumentos amorosos son algunos de sus rasgos más destacados, pero sus marcas genéricas más distintivas son de naturaleza más profunda, con el lazo común de la perspectiva idealizadora.

La clave de este entramado la constituye la impermeabilidad del relato a cualquier tipo de cuestionamiento o ambigüedad, a partir del carácter demiúrgico del narrador, que domina completamente la materia narrada. Los recursos son distintos y no siempre se adaptan a la limitada noción de «narrador omnisciente»; puede tratarse de un narrador testigo, como en la novela sentimental, o incluso, en este mismo género, la pretendida objetividad de una transcripción epistolar, puede apelarse a la existencia de un texto previo debido a un cronista con poderes mágicos, o puede cederse la palabra a los propios personajes, como en los libros de pastores y de viajeros peregrinos, para que den

cuenta, bien que de manera fragmentaria, de su propia historia, de la que aparecen como garantes.

En relación con esta puesta a salvo del narrador de los avatares del relato se encuentra el proceso de esquematización e idealización del cronotopo, en el que los elementos de veracidad histórica o geográfica dejan paso de manera inmediata a la utopía y a la ucronía, que lo son no tanto por su carácter imaginario como por la simplificación y reducción de sus rasgos distintivos.

Lo mismo ocurre con los personajes, depurados de los rasgos conflictivos y reducidos a una expresión arquetípica, sea de caballeros o de pastores, en los que las diferencias particulares se neutralizan, como se neutraliza la expresión del conflicto. Personajes de una pieza en un mundo sin matices, sus acciones son guiadas por una norma de conducta que no admite discusión ni produce tensión en ellos. De ahí la imagen de falta de interioridad, reduciéndose a la pura acción, pues incluso cuando cabría un espacio para la expresión de la interioridad o los sentimientos, ésta se reduce a su retórica formalización en inverosímil discurso, epístola o canción, según vemos en amantes sentimentales y pastores. Como la retórica, la fingida sentimentalidad se acomoda a las codificaciones respectivas del amor cortés y del neoplatonismo más o menos cristianizado para los géneros desarrollados hasta mediados del XVI (sentimental y caballeresco) y para los posteriores (pastoril, morisco y bizantino).

La alegoría desempeña una función básica, tanto desde el punto de vista estructural como desde el significativo, propiciando no sólo las lecturas en clave para los receptores contemporáneos, sino las interpretaciones más dispares, tanto de las obras individuales como del conjunto genérico. Las fuentes clásicas y medievales de la alegoría y los procedimientos constructivos son también bases de la retórica de esta narrativa; con algunas variantes puede resultar extensivo a la caballeresca y otras formas de literatura cortés, donde se conforma una suerte de retórica de la imagen, a la que contribuyen, como el caso de los grabados, elementos adyacentes a estas primeras formas de cultura literaria impresa.

Las variantes fundamentales se plantean, al margen de la oposición entre el predominio de la aventura o el lamento, en el orden estructural, a partir de las diferencias derivadas de la extensión. Sin que

exista una clara distinción cronológica, conviven formas (caballerías, peregrinaciones, arcadia pastoril) de gran extensión y consecuente complejidad episódica, resuelta por distintos procedimientos narrativos, básicamente de entrelazamiento sobre una estructura básica de viaje, y formas (sentimental y morisca) mucho más breves, de mayor condensación argumental y narrativa, generalmente monosituacionales y desarrolladas por una acumulación de matices que da la apariencia de profundidad psicológica; una consecuencia editorial y genérica de esta diferencia es la frecuencia de continuaciones y segundas partes en el primer grupo. En todos los casos (salvo en los libros de caballerías) el comienzo *in medias res*, con su carácter artificioso, permite la cesión de la voz a los personajes y la suspensión argumental. Ello propicia la variedad y amenidad que se van imponiendo como valores crecientes en el mercado del consumo literario, y estos géneros le dan una respuesta privilegiada, al fundir un espíritu aristocrático con formas cada vez más popularizadas. A esta razón obedece la adaptación de la *novella* italiana y el tanteo de diversas vías de narración (incluido el verso), generalmente breves, en las que el nuevo marco ciudadano va orientando las formas que tendrán pleno desarrollo en el siglo XVII.

10.7. Literatura espiritual

Sin entrar en consideraciones sobre sus contenidos doctrinales, la literatura espiritual, por su esfervescencia e impacto y la preparación de sus cultivadores, se convierte en el gran laboratorio de la prosa desde mediados del XVI, sirviendo para forjar una lengua literaria en las puertas de la modernidad, pero también para consolidar una actitud ante la escritura en la que se combinan los valores doctrinales con una de las expresiones más auténticas de la propia interioridad en los textos de estos momentos. No son ajenos a estos procesos factores como las orientaciones de Trento sobre el acercamiento de las letras a la edificación del pueblo cristiano, la consiguiente utilización de la retórica con la adaptación de los mecanismos expositivos y narrativos a la finalidad doctrinal y el sistemático uso de la imprenta con objeto de alcanzar la máxima difusión.

Aunque no han faltado las distinciones por órdenes religiosas y, consecuentemente, por líneas de pensamiento y de espiritualidad, e incluso la separación entre autores ascéticos y místicos, parece más pertinente la atención a las variedades genéricas en que se encauza esta literatura, por donde conecta y se relaciona con las formas profanas, respecto a las cuales no representa un universo estanco.

En las obras de este grupo podemos encontrar la variedad de registros estilísticos que definen la prosa renacentista, desde la cuidada naturalidad teresiana, heredera del ideal expresivo de Juan de Valdés, a la elaboración retórica de fray Luis de Granada o Bernardino de Laredo, continuadores de los modelos de imitación latinista de Guevara, incluyendo el clasicismo de la lengua de fray Luis de León y su voluntad de someter la prosa a los mismos criterios de «número» que el verso.

En el plano de los referentes y del imaginario la *Introducción al símbolo de la fe* (1583) por ejemplo, abre el camino de la observación del mundo natural, con un realismo detallista que la prosa profana tardará en adquirir, en tanto que en el diálogo luisiano *De los nombres de Cristo* (1583-1585) hay toda una reflexión sobre los mecanismos de la metáfora, en los que se produce una confluencia entre la tradición bíblica y la secular, especialmente en el ámbito de lo pastoril.

La atención a la experiencia interior y a los complejos entramados psicológicos ofrece incluso una profundidad superior a la que se aprecia en la narrativa novelesca y en la expresión poética, con las que no dejan de apreciarse parangones. El autobiografismo de Teresa de Jesús, la reconstrucción alegórica de su espiritualidad, la composición de lugar ignaciana, el análisis de conciencia de los tratados penitenciales o la reconstrucción de figuras como las de Magdalena son elementos significativos de esta aportación de la literatura espiritual al discurso de la escritura.

En la misma perspectiva cabría situar la gran variedad de *contrafacta* o imitaciones a lo divino, que proyectan las distintas modalidades genéricas de la literatura profana (la poesía garcilasiana y pastoril, los libros de caballerías y de aventuras bizantinas, los libros de pastores...) a un mayor grado de aceptación y difusión, pero también a una profundización de sus sentidos. En el siglo XVII, en cambio, un papel similar le corresponderá a la homilética y la oratoria sagrada, convertidas en terreno privilegiado para los desarrollos retóricos y estilísticos y una alta dosis de teatralización, de rasgos barrocos. Estas dos últimas vertientes, en fin, resaltan la capacidad de la literatura espiritual renacentista para adoptar y adaptar los cauces formales y genéricos del humanismo laico, si es posible separar éste de una preocupación doctrinal, más o menos ortodoxa, desde las obras relevantes de Erasmo, Vives y Juan de Valdés.

10.8. La poesía lírica en el siglo XVI. El entorno de Garcilaso

El desarrollo de la lírica hasta el último tercio de la centuria viene marcado por la introducción de los modelos italianos y, más lentamente, de los géneros de inspiración clasicista. En este proceso se produce la convivencia de dos tradiciones poéticas, bien en forma de contigüidad, bien en distintas formas de fusión, como puede apreciarse en el fenómeno crucial que representó la edición del volumen de 1543 con las obras de Boscán y Garcilaso. Si en su disposición editorial, con la división en tres libros y la correspondiente ordenación de los versos del toledano, puede percibirse esta convivencia, toda su naturaleza sirve de indicador de los distintos ejes de tensión que ordenan la poesía del período.

En primer lugar, el carácter impreso plantea el aspecto de la transmisión, fuertemente marcada por la vía del manuscrito, frente a la que representaban una singularidad no exenta de conflicto los productos de la imprenta, con lo que todo ello conlleva de síntoma de un cambio fundamental: el del público receptor de esta poesía, que abandona la exclusividad de los salones cortesanos, para abrirse a otras modalidades de consumo, a unos lectores y unas formas de lectura diferentes. De ahí los cambios en la consideración de la poesía, en la valoración de su dignidad estética, a lo que no es ajena el aprecio de

la lengua vulgar y, al par de ella, del estilo natural. Con ello cambia el modelo estilístico, del conceptismo cancioneril a la llaneza expresiva, en paralelo a la transformación del ideal amoroso, revestido en la nueva poesía de neoplatonismo más o menos petrarquista. En ese contexto, la adaptación de los moldes estróficos tomados de Italia es una consecuencia más del cambio de mentalidad, de gusto y de modelo de comunicación poética, aunque no se trata de la única manifestación, ya que procesos similares se estaban produciendo en el ámbito estilístico del octosílabo, como se aprecia con claridad en la poesía de Castillejo.

Toda esta problemática queda expresa en las palabras de Boscán a la duquesa de Soma al inicio de su segundo libro, en el que la novedad convive con la persistencia de esquemas vigentes en la época anterior, como la clasificación tripartita basada en la misma división de estilos que aparecía en el *Prohemio* de Santillana, la ordenación jerárquica que reservaba la supremacía a la imitación de los grecolatinos, la necesidad de justificar la práctica de la poesía y, sobre todo, su difusión impresa... El contraste lo marca la persistencia de la poesía procedente del siglo anterior en el gusto lector, como lo demuestra el hecho de que las obras más editadas en el período sean las de Mena y Manrique, además del enorme éxito alcanzado por el *Cancionero general* de Hernando del Castillo en sus sucesivas reediciones a partir de 1511.

Sin embargo, la mayor vitalidad de la poesía se mantiene en el cauce manuscrito, tanto en lo que se refiere a la persistencia de los modelos del siglo XV como en lo tocante a las sucesivas transformaciones operadas a lo largo del XVI. Los cartapacios manuscritos ofrecen una tipología variada, siendo los extremos más característicos la recopilación de la obra de un autor o un entorno poético y la miscelánea de textos compuesta al albur de los gustos del recopilador o el azar de los textos llegados a sus manos.

Al margen de los manuscritos y de los volúmenes impresos se desarrolla una gran variedad de formas, generalmente de carácter popular, que encuentran un cauce privilegiado en los pliegos poéticos, soportes ágiles y baratos que, además de mantener este consumo, alimentan la familiaridad con la imprenta y aumentan el número de lectores. En ellos discurre una poesía, generalmente octosilábica, de carácter noticiero, humorístico, devoto, musical..., sin que falten ejemplos de acceso a este formato de obras de carácter más culto.

En el otro extremo, no se debe desatender el cultivo de una poesía humanista en latín, de amplia trayectoria, en la que se ensayó la adaptación de las formas y temas de la antigüedad clásica y que sirvió al proceso de superación del petrarquismo y a la elaboración teórica que motivó en forma de debates y polémicas, antes de dar lugar a verdaderas obras de poética o preceptiva.

La poesía de Garcilaso, con sus sucesivas etapas de desarrollo, refleja toda esta situación, con la persistencia de los modelos cancioneriles en el uso del octosílabo y, sobre todo, de sus modelos retóricos y metafóricos, con la plena asimilación del petrarquismo y, finalmente, en su estancia napolitana, con la incorporación de otros modelos poéticos italianos, que le sirven además de conexión con el mundo grecolatino asimilado en sus géneros neoclásicos. En mayor o menor medida esta misma variedad es la que se aprecia en los poetas de su entorno, que respondieron a los mismos estímulos y que se fueron disponiendo en relación a la figura modélica del poeta del Tajo, tanto en los vinculados a su entorno más inmediato (Hurtado de Mendoza, Acuña, Cetina) como en los de la generación posterior (Montemayor, Figueroa, Silvestre).

10.9. La superación del petrarquismo y las corrientes poéticas a finales del XVI

Con la aparición de la edición comentada del Brocense en 1574, la poesía de Garcilaso se eleva a la consideración de clásica y, consecuentemente, de modelo de imitación. Tan sólo seis años después las *Anotaciones* de Herrera subrayan en la noción de clásico el aspecto de discurso pretérito y, por medio de la imitación compuesta, plantean una postura de emulación. Las corrientes más cultas coincidirán en el desarrollo de los géneros neoclásicos ya apuntados en la última etapa garcilasiana, conectando a través de ellos con los modelos latinos y aun helénicos. Herrera incorpora la oda pindárica como componente de la canción heroica, al tiempo que explota los valores expresivos de un petrarquismo cada vez más formalizado; fray Luis sigue la propuesta formal de la *Ode ad florem Gnidi* y vierte en ella el tono y los temas horacianos, para asentar una poesía moral que tendrá en Aldana un destacado continuador, antes de las formalizaciones barrocas; en distintas vías se recuperan a los elegíacos Catulo, Tibulo y Propercio para la renovación de una lírica amorosa abierta a modelos italianos no petrarquistas, como aparecen en Figueroa y Francisco de la Torre; en los ámbitos universitario y académico se incorporan a la poesía en romance los modos de la

poesía neolatina humanista, con destacados cultivadores en el entorno de fray Luis; y se expande el modelo de la égloga, convertido en cauce para una temática no estrictamente amorosa, como muestra la reelaboración sanjuanista, más singular por sus resultados que por los elementos y tradiciones que combina en el fondo y en la forma de su *Cántico espiritual*.

Del otro lado, y por las mismas fechas, pero impulsado por una generación más joven que no va a renunciar a ninguna de las aportaciones anteriores, se produce un hecho de notables consecuencias para el desenvolvimiento de la poesía, y no sólo en el plano estético. La adaptación de la forma romanceril a una elaboración artística propia de la nueva edad supone, al tiempo que una recuperación y revitalización de la tradición octosilábica, castellana y popular, una nueva actitud de los autores respecto a sus textos y una familiarización de éstos con la práctica de la imprenta, con todas las repercusiones que ello lleva consigo. En el plano estrictamente formal, y muy al hilo de los modelos argumentales de la narrativa idealista, se incorpora un elemento de narratividad, traducido en un distanciamiento entre autor y personaje, entre voz lírica y sentimiento, por medio de la máscara o del uso de la tercera persona, con un cambio de sentimentalidad apreciable en la sustitución de la tópica petrarquista por un imaginario de registros más amplios, donde confluye un depurado medievalismo (caballería, amor cortés, aventura...) y un actualizado mundo de conflictos (entre lo novelesco y el enredo comédico). A hilo de estos cambios, también los aspectos puramente métricos se renuevan, con el desarrollo de la división en cuartetas, la aparición de estribillos, la alternancia del octosílabo con medidas más breves, entre otros cambios que, a través de desarrollos como la letrilla, conectan el romance con otras estrofas y géneros octosilábicos, incorporándolos a la corriente de renovación de la poesía heredada.

Aunque el petrarquismo, cada vez más diluido y reducido a una tópica formal, no deja de nutrir la expresión de la lírica amorosa, podemos percibir que, en adelanto de la variedad barroca, la renovación de la poesía a finales del XVI se sitúa a ambos lados del petrarquismo: el del octosílabo (el estilo humilde, la tradición castellana, el libro I de Boscán) y el de los géneros neoclásicos (el estilo elevado, la tradición grecolatina, el libro III de Boscán), con la consiguiente ampliación del

abanico de formas y del universo temático, donde la componente amorosa ve cada vez más limitado su protagonismo y, lo que es más importante, pierde su papel estructurante en los conjuntos poemáticos, mientras que en éstos el modelo integral del cancionero deja paso a construcciones de carácter más fragmentarios: *Algunas obras* (1582) de Herrera, el libro de odas de fray Luis, los romanceros de Rodríguez, los modelos editoriales de Padilla o López Maldonado..., hasta llegar a las *Rimas* de Lope de Vega y sus secuelas barrocas. El proceso se observa también en el cauce manuscrito, en el que se mantienen autores de una cronología posterior, como Arguijo, Rioja y Medrano, pero con formas características de las décadas anteriores.

En este orden, se produce un cambio fundamental en la concepción del lenguaje poético, que abandona el ideal cortesano, de una selecta naturalidad, para polarizarse entre una progresiva apertura a las realidades léxicas y tonales más populares y una acentuada depuración que, en la vía cultista, conducirá a las formulaciones extremas del siglo siguiente. Por encima de las variedades estilísticas, se asiste al cambio de un objetivo de transparencia por una valoración del lenguaje en sus valores poéticos, de distancia de la lengua natural. Es significativa la relación de este cambio con el que se produce en el modelo del poeta, cada vez con menos peso del caballero cortesano y más vinculado a la práctica intelectual y a un verdadero profesionalismo de las letras.

Aunque su desarrollo en España se inicia a mediados del siglo, el género épico proyecta algunos de sus rasgos distintivos en este proceso, con su regularización editorial, la actitud de sus autores y, en esta cronología, la renovación de su temática, abierta a corrientes religiosas y nacionales ajenas a sus raíces clásicas e italianas, además de apreciarse en el género algunos fenómenos de hibridación paralelos a los señalados en la poesía lírica. En su trayectoria [8.2.2] se aprecia la sucesión temática de la materia ariostesca (Barahona de Soto), la historia nacional (Zapata), el presente noticiero (Ercilla), la historia sagrada (José de Valdivielso) y la hagiografía (Lope de Vega), así como el desplazamiento formal de la canónica y renacentista octava a variantes métricas como las practicadas por Lope, con la experimental silva (*La Gatomaquia*) o las tradicionales quintillas (*El Isidro*).

10.10. Desarrollo del teatro en el siglo XVI

Con el siglo XVI puede comenzar a hablarse de una dramaturgia específica, a diferencia de la liturgia religiosa o la fiesta palaciega del período gótico, aunque en muchos de sus rasgos la teatralidad del XVI se enraíza con las formas precedentes. Como ellas, este incipiente teatro se ve determinado por la ausencia de un específico lugar de representación, y, aunque amplía el abanico de espacios, éstos siguen caracterizándose por su carácter cerrado, sin una clara separación entre el espacio de la representación y el del público, como no existe una ruptura completa entre el universo dramático y su entorno real.

Se mantiene un cierto tipo de representación religiosa, la de Horozco o Diego Sánchez de Badajoz y todas las formas de farsas y autos del *Códice de autos viejos*, que se desarrollan fuera de la iglesia y al margen de la liturgia, pero con muchas de las características propias de una ritualidad que exige antes fieles que espectadores. Igualmente, sigue desarrollándose hasta mediados de siglo una amplia actividad teatral en los salones cortesanos, enmarcada e integrada en la celebración festiva, pero tendente ya a una formalización en la que cobran peso los modelos cultos de la comedia y la tragedia, bien a través de las elaboraciones

italianas, bien directamente tomados de los autores grecolatinos. En la primera vía, más frecuente, tras los pasos de Encina sigue la producción de Torres Naharro y Gil Vicente, en tanto que las imitaciones clásicas, más escasas, se desarrollan esencialmente en los espacios de la enseñanza.

La gran novedad en este terreno la aporta el teatro escolar en sus distintos niveles, de los colegios a las universidades. En sus orígenes surge como una práctica estrictamente filológica, vinculada a la enseñanza de la retórica, pero, con el paso a la expresión romance, va adquiriendo progresiva autonomía, al tiempo que su componente humanista le permite integrar las formas más cultas y elaboradas de la dramaturgia, que se integran sin ningún tipo de limitación escenográfica, dada la absoluta primacía de la palabra sobre la acción, aunque con un apreciable desplazamiento entre las formas más clasicistas de la tragedia o la comedia universitaria (Pérez de Oliva) a las evolucionadas y novedosas formas del teatro de los jesuitas (Acevedo).

En el otro extremo se sitúan las formas de un teatro popularizado, desarrollado en tablados callejeros por actores profesionales, sobre todo en la segunda mitad del siglo, tras la llegada a España de las compañías italianas. En estos tablados, como el que Cervantes describe para las representaciones de Lope de Rueda, se funden y estilizan los marcos escenográficos de una tradición de orígenes latinos y desarrollo italiano, esquematizada en los umbrales de la casa, antes de que el corral despliegue la acción a ambos lados de los mismos, en la calle y en el interior del hogar o del palacio, en tanto que en su discurso dramático se funden las corrientes procedentes de la comedia culta y de la popular *commedia dell'arte*, traída a España a mediados del XVI por compañías de cómicos que encontrarán una continuidad en la labor escénica y literaria de Lope de Rueda.

El desarrollo del lenguaje dramático responde a los cambios enunciados en todos sus aspectos: la relación entre discurso y representación, la alternancia de prosa y verso, la estructura y caracterización de los personajes, la materia argumental, la dialéctica entre lo trágico y lo cómico, entre lo culto y lo popular.... En todos estos planos hallará la comedia barroca de corral apoyos para su desarrollo, sobre todo a partir de la dramaturgia valenciana erigida en torno a los primeros lugares estables de representación teatral, pero el valor de este teatro no puede

limitarse a un carácter de precedente, sino que hay que analizarlo en sus valores específicos. Sirvan de ejemplo, por una parte, la conformación del género trágico y, por otra, la aparición y consolidación de la figura moderna del hombre de teatro, con profesionales como Lope de Rueda y Timoneda, que alternaban la escritura dramática (sin muchas pretensiones de originalidad) con su representación o con su fijación editorial.

10.11. La narrativa cervatina

Construido como una parodia, entre otros referentes, de los libros de caballerías, el *Quijote* (1605-1615) se apoya en la narrativa anterior para realizar su profunda transformación, y la lleva a cabo convirtiendo en protagonista a un lector y haciendo de la lectura y de sus problemas uno de los temas centrales de la obra. En este eje se ordenan, junto a los aspectos relacionados con los mecanismos psicológicos de la recepción, los propios del sistema de modelización vigente y los modos de lectura que determinan. Por esta razón la obra cervantina no limita su perspectiva crítica a los relatos caballerescos, sino que en sus páginas se dan cita prácticamente todas las variedades adoptadas por el relato en el siglo XVI, principalmente en la vertiente idealista. Sobre todo en los episodios de la primera parte, se suceden situaciones pastoriles, enredos característicos de la novela cortesana, tramas sentimentales, aventuras propias de amantes peregrinos, amores de cautivo y morisca..., todo ello sin contar con la recurrente presencia del mundo del romancero y, del otro lado, del *romanzo* a la manera de Ariosto. Incluso, por antítesis y omisión, no faltan respuestas al discurso picaresco recientemente actualizado por Mateo Alemán. Y a ello hemos de sumar los conocidos

episodios de crítica literaria, de apuntes sobre la recepción de los textos y aun de debate teórico sobre la preceptiva de los géneros.

No es exagerado, pues, afirmar por lo expuesto que en el *Quijote* se da una síntesis de toda la literatura con vigencia en su momento, como ocurre con el conjunto de la producción cervantina, aun sin atender a su poesía y teatro. Desde el temprano cultivo de la novela pastoril (1585) al póstumo relato de corte bizantino (1617), pasando por toda la variedad inserta en las *Novelas Ejemplares* (1613) y aun la contraposición entre las dos partes del *Quijote*, el conjunto de esta narrativa recompone la variedad de tendencias heredadas del XVI y esbozadas para la centuria siguiente. En ella debemos atender a una división fundamental: la que opone las formas de tendencia idealista y vinculadas al «romance» anterior frente a los textos de índole claramente novelesca, como el *Quijote*, sobre todo en su segunda parte, y algunas de las *Ejemplares*. Aunque no existe ruptura radical, sino continuidad entre ellas, Cervantes introduce en esta segunda categoría los rasgos distintivos no sólo del género de la novela, sino también los propios de la literatura moderna.

En el plano de la acción, el cambio fundamental es el que lleva de la aventura, como puro acontecer externo y sin proyección, dispuesto en el relato por acumulación, a la experiencia, como suceso interior que transforma la naturaleza del personaje y se convierte en hecho trascendente, que articula orgánicamente el relato. En lo que toca a los personajes, los protagonistas cervantinos dejan de ser reproducciones de los tipos establecidos, para convertirse en seres dinámicos, en una continua transformación debida al desarrollo de la experiencia; de esta naturaleza procede la ilusión de autonomía y complejidad humana fomentada por el autor y que los ha convertido en inapresables para una crítica dividida en las más dispares de las interpretaciones. En este efecto desempeña un papel determinante el tratamiento de la instancia del narrador, convertido, frente a su aparente invisibilidad en el romance idealista, en el primer problema de la construcción narrativa; la apuesta cervantina supone la superación del punto de vista identificado con la verdad absoluta, a favor de una multiplicación de las perspectivas, obtenida a partir de diversos recursos formales basados en la fragmentación y cuestionamiento del punto de vista del narrador. Consecuentemente, el lenguaje de toda la novela se convierte en polifónico, dando cabida a una multiplicidad de discursos y de acentos, de registros y de tonos que le

dan a la obra toda su complejidad y que tienen una manifestación paradigmática en el desarrollo del diálogo, cuando éste deja de ser una categoría meramente formal, a la manera del género renacentista, y encauza la interacción de los personajes para convertirse en una vía de transformación y acercamiento.

La preocupación axial en toda su producción por la problemática de la verosimilitud se convierte en núcleo argumental en el relato quijotesco, en el que se funda una autonomía de la ficción que, de forma más o menos expresa, en los capítulos de crítica literaria y en el conjunto del relato, sirve de base a una poética de la novela, partiendo de las raíces de la tratadística aristotélica, actualizada en España por el Pinciano (1596), para conformar un auténtico «arte nuevo», el de la novela, del que ofrecerá sucesivos ejemplos sobre su práctica.

La sátira, a través de sus avatares renacentistas, le proporciona a Cervantes la trama en la que tejer estos hilos, como resulta aún más apreciable que en el *Quijote* en alguna de las *Novelas Ejemplares*, singularmente el *Coloquio de los perros*, con su doble marco dialogado, su cuestionamento de lo relatado, su estructura de viaje como soporte de una experiencia y, de manera destacable, su reflexión metaliteraria. Pero la dimensión novelesca de este texto y de alguno equiparable en la colección no se alcanza plenamente sino en ese mismo contexto, en su alternancia con los modelos idealistas y en el efecto que esta variedad produce y de la que resulta que el conjunto de piezas se convierta en un verdadero «ejemplo de novelar» y, como síntesis de los modelos anteriores y avance de las formas barrocas, expresión de la poética narrativa de Cervantes.

10.12. Teatralidad y dramaturgia entre dos siglos

La rapidez con que se impone el modelo de Lope sobre la diversidad de tendencias que conviven en la dramaturgia del XVI, sin que ninguna de éstas llegue a consolidarse de manera plena, provoca que en la transición queden arrinconadas para la historia una serie de propuestas dramáticas. Todas ellas tienen en común, más que constituir antecedentes de la fórmula lopesca —que pudo tomar algún elemento de ellas, pero frente a las que se situó en su conjunto—, conformar en sus distintas modalidades genéricas el modelo del teatro renacentista maduro, con su adaptación de las normas clásicas a las exigencias de un nuevo tiempo, pero sin plantear con ello una ruptura como la introducida por Lope.

En el teatro de estos autores, generalmente pertenecientes a una generación anterior a la del Fénix —pero también coetáneos y nacidos con posterioridad—, se pueden apreciar los rasgos de progresiva acomodación al marco del corral y su público, con la disputada reducción del número de jornadas de cinco a cuatro, la incorporación de una materia argumental renovada y acomodada a la demanda e innovaciones como la polimetría y el número y caracterización de los personajes.

Su práctica aparece lógicamente vinculada a los grandes núcleos urbanos y económicos, aquellos en que, como Sevilla y Valencia, aparecen los primeros locales teatrales. En la primera ciudad el nombre más destacado, el de Juan de la Cueva, se vincula también al grupo que en torno a Herrera protagoniza la renovación de la lírica en las décadas finales del XVI, con la acentuación de sus rasgos cultistas y una cierta tendencia clasicista. En el ámbito valenciano, al que se acogen temporalmente el Cervantes que vuelve del exilio y el Lope desterrado de la corte, se desenvuelve un grupo similar de escritores (Virués, Artieda, Guillén de Castro, Aguilar, Tárrega) que alternan la poesía y el teatro, con similares dosis de cultura y orientación clasicista, aunque con una mayor cercanía a la imprenta y, por ello, al gusto de un público mayoritario; ellos pasarán de posibles maestros a discípulos del genio dramático de Lope.

La inclusión en esta generación de un autor como Cervantes confirma su peculiaridad, y no tanto por la altura de su creación en otros géneros, como por las singulares características de su teatro y la polaridad que establece con el modelo lopesco en el plano de las realizaciones prácticas y en el de las formulaciones teóricas, que es otra de las constantes que se aprecia en este grupo, con textos significativos —además de los cervantinos— de Juan de la Cueva y Rey de Artieda, entre otros.

El carácter general de este teatro de las décadas finales del XVI (y con proyección parcial a inicios del XVII) viene dado por su acomodación a unos espacios teatrales específicos, la progresiva adaptación de los modelos clásicos, con una progresiva neutralización de las diferencias entre comedia y tragedia, la incorporación de la historia nacional al repertorio argumental, la progresiva reducción de las jornadas y una cada vez más perceptible adaptación del conjunto de *dramatis personae* a las posibilidades y características de las compañías profesionales de cómicos, y el consiguiente peso de la *varietas* en todos los planos, aunque sin plantear una ruptura del principio clásico del decoro.

10.13. La modelización picaresca y la narrativa barroca

La importante repercusión de la obra de Mateo Alemán (1599-1604), con sus elementos de proyección y de modificación de las bases establecidas por el *Lazarillo*, supuso un auténtico catalizador de la narrativa, no sólo en la estricta diacronía del cambio de siglo, con la constelación formada entre 1604 y 1605 por el *Quijote*, *El peregrino en su patria*, *La pícara Justina* y *El Buscón*, entre otras obras menos relevantes, sino también en la continuidad de la narrativa barroca. Si bien el modelo estricto del género picaresco apenas pudo sumar algún título canónico, como el *Estebanillo González* (1646), la materia se extendió en distintas vías, en los llamados «relatos con pícaro», que marcaron la respuesta de la narrativa barroca a las obras idealistas del período anterior, con las variadas propuestas de Castillo Solórzano y Salas Barbadillo, entre un conjunto de autores cada vez más profesionalizados.

En su desarrollo estas formas coinciden con las de la llamada «novela cortesana», que en realidad es una forma de relato urbano, generalmente de corta extensión, integrado en colecciones y muy relacionado con el paralelo desarrollo de la comedia, ya en la propia conciencia de los autores del período, como el propio Lope de Vega pone de manifiesto. El éxito de

esta fórmula se vio en gran parte alterado por la prohibición durante diez años de imprimir comedias en el reino de Castilla, lo que provocó la aplicación del ingenio de los escritores en la invención de formas de relato que pudieran sortear el veto administrativo, proporcionando a los lectores productos que satisficieran su creciente demanda. Es el caso de las misceláneas y de otras formas de prosa dialogada en la que al hilo de la conversación se intercalan textos novelísticos. A su lado aparecen distintas modalidades de prosa costumbrista y aun de obras de moralidad o didactismo que recurren con frecuencia al relato de corte novelesco, bien como estructura en la que hilvanar las observaciones satíricas, a la manera de *El diablo Cojuelo* (1641), bien como ejemplos con los que ilustrar sus enseñanzas, como se observa en la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte* (1620).

A diferencia de la narrativa renacentista, el espacio de la ciudad adquiere un lugar de verdadero protagonismo, en cuyo seno se tejen los enredos amorosos y las burlas, los dos grandes ejes argumentales de estas formas. Sin embargo, las distintas realizaciones genéricas mantienen respecto a los modelos precedentes similares características antinovelescas, lejos de la lección cervantina. La acción se reduce a una aventura despojada ya de heroísmo, los personajes apenas sobrepasan la naturaleza de tipos, el narrador retorna a su posición privilegiada y no cuestionada y el lenguaje se refugia en una codificación retórica, en la que la aplicación del decoro apenas si establece diferencias sustanciales. En todos estos rasgos se aprecia la presión de un público lector que reclama para su consumo modelos reconocidos y no problemáticos, a los que los autores y la industria editorial, con el papel predominante del Madrid cortesano, responden con puntualidad, en una vía de profesionalización en la que pueden encontrar acomodo las mujeres escritoras, como la destacable María de Zayas.

En este contexto sólo algunas obras destacadas mantienen su ambigüedad. De un lado, el *Guzmán de Alfarache*, con su irónica y contradictoria mezcla de elementos, se abre a lecturas tan opuestas como la de un moralismo contrarreformista y la de una incipiente ideología burguesa, según se interprete su abierto final y se valore la incorporación de las reflexiones moralizantes, aunque la mayoría de la crítica coincide en concederle una apreciable proximidad al género novelesco. Más debatida es la cuestión en torno al *Buscón*, donde a los elementos

de modernidad narrativa se contraponen sus innegables limitaciones en este terreno, derivadas esencialmente de la proyección ideológica del autor en el tratamiento narrativo de un personaje condenado de antemano, lo que lo emparenta directamente con la línea de la sátira, en la que discurren otros relevantes textos quevedescos. En el otro extremo cabe destacar la inclinación de Lope a la revisión de los modelos quinientistas, especialmente el pastoril y el bizantino, tiñéndolos de un fuerte componente nacional e incluso religioso, en tanto que sus novelas a Marcia Leonarda, dispersas entre varias obras misceláneas, se configuran como una directa reacción a la propuesta cervantina.

10.14. El espectáculo en el corral y el modelo dramático de Lope de Vega

Los lugares estables de representación aparecidos durante las últimas décadas del siglo XVI en diferentes ciudades de la Península acaban adaptándose al modelo dominante del corral, en cuyos rasgos físicos, estructurales y sociológicos se hallan algunas de las claves de la fórmula dramática finalmente impuesto por Lope de Vega y, sobre todo, de su incuestionada aceptación por el público. Los dos rasgos esenciales de este espacio teatral, la mezcla y el esquematismo, son, en definitiva, los que caracterizan a la comedia y al espectáculo de conjunto que constituye la representación barroca.

Construido a partir de un patio entre dos edificios, el corral reúne en su estructura el adentro y el afuera, el espacio de lo público y el de lo privado; característico del espacio urbano, en sus localidades se dan cita todos los estamentos de la sociedad barroca, sin que la perfecta y codificada estratificación, reflejo de la jerarquía existente, altere, sino que potencie esta convivencia. La comedia refleja esta realidad en sus rasgos formales más definitorios: la mezcla de elementos trágicos y cómicos, la dualidad en la estructura de personajes, la polimetría, la variedad de tiempos, lugares y acciones..., pero también su representación inse-

parable de los géneros menores que la rodean e intercalan y que completan la heterogeneidad de su propuesta; tal es la función de la loa, el entremés, el baile, la mojiganga y las demás variedades que potencian su teatralidad y establecen la compleja relación de la ilusión escénica con la realidad.

El esquematismo de su espacio escénico, en el que se refleja la división estamental de la sociedad y del espacio del público, se organiza en los ejes vertical y horizontal en una división tripartita que, además de organizar el movimiento de los actores y la semántica de un espacio vacío, sin decorados móviles ni apreciables elementos escenográficos —al menos, en un primer momento—, modela el despliegue de los núcleos temáticos fundamentales. Es el mismo esquematismo que se refleja en el tratamiento de los personajes, generalmente limitados a la dimensión de tipos, cuya simplicidad se traduce en la agilidad del tratamiento argumental del conflicto, reducido a las formas del enredo, en el que sigue dominando el componente amoroso, teñido de la dimensión pública que proporciona el peso dramático del problemático sentimiento de la honra.

Esta dimensión, como otras de las señaladas, no puede aislarse del hecho de la profesionalización del espectáculo y el consiguiente condicionamiento impuesto por la estructura de las compañías, con la especialización de sus miembros en la tipología (galán, dama, barbas, donaire...) que rige la estructura de *dramatis personae* de todas las obras del género.

Todos estos factores, sin embargo, posiblemente no hubieran dado el mismo resultado sin el papel de catalizador desempeñado por Lope de Vega, no sólo al codificar todos los elementos en una fórmula definida, sino también al avalarla con su arrollador éxito, que barre de la escena cualquier alternativa, ya proceda del pasado, ya surja con posterioridad. La crítica ha señalado con minuciosidad las distintas etapas apreciables en su trayectoria dramática (iniciación, estancias en Valencia y en la casa de Alba, triunfo en el corral, contestación por los autores más jóvenes) y la diversidad de subgéneros practicados, tanto en el corral (comedias palaciegas, villanescas, de capa y espada, dramas trágicos...), como fuera de él (autos sacramentales, espectáculos para palacio, ópera). Así pues, dentro de unos parámetros estables, su escritura dramática traza una línea de evolución, con variantes temáticas y argumen-

tales y, especialmente, con la acomodación o la respuesta a las innovaciones que a partir de la tercera década del XVII comienzan a introducirse en el corral y fuera de él. De una parte hay que reseñar la progresiva complejidad escenográfica que va adquiriendo el corral, con unas incorporaciones técnicas que responden a la demanda de un público ansioso de novedades y en el que el oír cede importancia ante el ver. De otra parte, sobre todo con la llegada al trono de Felipe IV, se potencia la práctica del teatro cortesano, en el que los efectismos y la espectacularidad se imponen sobre el puro elemento dramático. Aunque Lope participó en estos últimos, se resistió a las innovaciones en el corral, lo que fue impulsando la incorporación de nuevas generaciones de dramaturgos, más atentos a los cambios y renovadores de la fórmula, que mantuvo, no obstante, los rasgos distintivos establecidos desde finales del XVI.

10.15. La poesía entre dos siglos. Lope y Góngora

Las tendencias apuntadas en torno a 1580 adquieren, con la generación que empieza a escribir y con la que nace en estos momentos, una doble vía de desarrollo, con direcciones que tienden a acentuar o a neutralizar la oposición entre el registro más culto y el más popular. Así, en la primera vertiente se intensifica la actitud cultista desde los iniciales planteamientos clasicistas y eruditos, alcanzando incluso posiciones anticlásicas, mientras que se despliega en impresos y manuscritos una variedad de formas métricas, temáticas y lingüísticas propias del *humilis stilus*, que los poetas más refinados no tienen empacho en alternar con su producción más elaborada, en una orientación más complementaria que opuesta a la anterior. Por esta vía se acercan en un espacio común unas formas cada vez más distanciadas, pero que encuentran en esta convivencia una vía para un intercambio de rasgos que puede llegar a convertirse en una verdadera fusión.

En la trayectoria de la poesía cultista la antología de Espinosa, *Flores de poetas ilustres* (1605), representa el punto de inflexión que abre su etapa de intensificación, culminante con el debate en torno a los poemas mayores de Góngora, cuando ya sus marcas estilísticas se habían extendido a los poetas más dispares. Junto

con las obras de los seguidores del cordobés, esta corriente se ve alimentada por aportaciones teóricas en polémicas y tratados, con los textos de referencia de Carrillo (1611) y Jáuregui (1624), que defienden la erudición, la dificultad y los procedimientos para su plena efectividad en el poema, cada vez más desplazados del plano del contenido al de la forma. De ello deriva la ruptura del decoro, con el desequilibrio entre ambos niveles, que es donde reside lo más anticlásico de esta poética, como subrayaron repetidamente sus detractores. Este rasgo representa el germen de modernidad latente en lo mejor de esta poesía y la base de su distinción respecto al resto de la producción lírica del momento, aunque pueda compartir con ella muchos de los elementos del perfil estilístico. Es el caso del concepto, ligado a toda consideración artificiosa de la poesía, ampliamente cultivado en el cancionero cortés del XV y con un cierto paréntesis renacentista por su ideal de naturalidad; en su recuperación barroca pueden coincidir poéticas distintas, como ha señalado una crítica orientada a sustituir la oposición culteranos/conceptistas por un compartido cultivo del concepto, pero esta comunidad sólo se da en el plano más superficial de la retórica, persistiendo las divergencias en las posiciones poéticas radicales, al menos entre quienes atendían al concepto como una pura demostración de artificio ingenioso o de soporte de la moralidad y el Góngora que rompe el exigido equilibrio entre fondo y forma. La diferencia se registra, pues, entre las posiciones netamente clasicistas y una actitud de subversión que encuentra en el cultismo una manifestación privilegiada, pero no la única, como muestra la vía popular del cordobés.

La corriente popular, vinculada al octosílabo, la cercanía temática y una relativa llaneza del estilo, tiene su impulso más determinante en la renovación del romancero. Góngora alcanza un papel protagonista, pero es Lope de Vega quien desborda las fronteras genéricas para aclimatar en el seno de una poética del artificio una poesía llana por lo natural y sencilla por lo vital, que adapta metros, formas y estilos a una expresión netamente barroca, aunando la tradición castellana y la herencia petrarquista. Singular como creación, pero con una repercusión enorme, el conjunto de la producción lopesca, con sus ensayos de formas clasicistas, sobre todo en la épica, o su saltos de la expresión amorosa a la lírica espiritual, determina la definitiva revalorización de las formas populares más allá de su lugar en el nivel más bajo de la jerarquía

de los estilos. La dualidad de modelos poéticos que en algunos poetas renacentistas, como Diego Hurtado de Mendoza, era una concesión a la exigencia de un ideal de cortesanía plasmado en el *vir doctus et facetus*, se convierte en Lope en una ampliación del registro expresivo, en la superación de los límites que constreñían la experiencia espiritual a los moldes del ideal. Con este respaldo, aun los poetas más cultos dejan correr su pluma por los terrenos de la lírica popular, que se ve así potenciada hasta el extremo de aventurarse en los terrenos más bajos y escabrosos, como sucederá después con el verso de Quevedo.

Aunque persiste una vinculación de la poesía más culta a la práctica de la difusión manuscrita (los Argensola, Arguijo, Rioja, Góngora, Medrano, Rodrigo Caro), los volúmenes de «varias rimas» (Lope de Vega, Jáuregui, Soto de Rojas, Colodrero, Bocángel, Trillo, López de Zárate) se convierten en el modelo editorial dominante, tras la definitiva renuncia a una estructura de cancionero petrarquista apenas apuntada. Su barroca heterogeneidad propicia desde principios del XVII la convivencia en un mismo espacio impreso de todos estos modelos: el del soneto petrarquista, el de la fábula o la silva descriptiva y el de los romances y letrillas populares, en la misma variedad que se daba en la representación del corral y el incipiente espacio de la novela. Pero más que esta contigüidad, en la que en cierta forma se acercan las diferencias acusadas en cada registro, lo que marca la dirección barroca de la poesía, por lo que tiene de anticlásica, es la hibridación de rasgos de los diferentes niveles en un mismo poema, que rompe así no sólo la doctrina del decoro, sino incluso la distinción entre culto y popular. Es lo que representa la culminación de la poética gongorina en sus fábulas burlescas, cuando, sobre el cauce del romance y unos recursos lingüísticos similares a los de sus poemas mayores, transforma la historia trágica de los amantes Píramo y Tisbe o Hero y Leandro en una imagen grotesca, determinada por la posición sentimental del narrador y la actitud del poeta ante su creación verbal. Es en este terreno donde se produce la verdadera superación de las tradiciones anteriores, a partir de su fusión en un marco poético que ya no es una simple adición, sino un novedoso espacio para el despliegue de la palabra poética desprendida de sus normas retóricas y sus obligaciones morales.

En gran medida, toda la variedad de la poesía del período y de las décadas siguientes surgirá de las distintas posiciones que los poetas

tomarán ante esta problemática, a la que difícilmente permanecieron ajenos, aun cuando no la formularan de manera expresa. Es el caso de la poesía de corte académico o de persistencias clasicistas, como la de los Argensola o la de Villegas, que, como en parte de la producción de Lope, mantienen una línea que no se abandonará del todo a lo largo del siglo.

10.16. La variedad de la lírica barroca. Quevedo

Las generaciones siguientes a las del cambio de siglo mantendrán y potenciarán las tendencias apuntadas: revitalización del octosílabo y las formas populares, cultivo y exageración del estilo cultista y ruptura de las barreras entre ambas poéticas, con un fuerte componente de moralidad y de su contrapunto, la sátira teñida de rasgos humorísticos. Sin embargo, ni la vitalidad de Lope de Vega ni la lección profunda de la poética gongorina encuentran continuidad, por lo que, al tiempo que se hipertrofian los rasgos estilísticos de desmesura barroca, se acentúan las bases de una poética clasicista, en la que se recuperan los viejos principios del decoro, de la utilidad de la poesía y de las diferencias entre los estilos.

La poesía de Quevedo, además de por su calidad, es paradigmática de esta posición, incluyendo la dinámica de su transmisión, con toda su complejidad: difusión oral, transmisión manuscrita, impresos parciales y reordenación sistemática en una edición que acabó siendo póstuma, con gran intervención de González de Salas y su actitud académica y humanista. Como sus contemporáneos, Quevedo multiplica la variedad de formas métricas, niveles estilísticos, moldes genéricos, planos temáticos y actitudes espirituales, con la singu-

laridad, además de la altura de su creación, de cultivarlos prácticamente todos y alcanzar en cada uno de ellos sus extremos de expresividad. En las formas populares Quevedo desciende al mundo de las jácaras y el lenguaje de germanía, mientras que en la poesía culta busca la imitación/traducción de los autores más clásicos, en lengua griega, a los que incorpora la sublimidad de la teología; en la sátira misógina alcanza los niveles más acerbos y aun degradantes, mientras que en su poesía amorosa, con una de las más vivas recuperaciones del petrarquismo en el XVII, sublima el ideal femenino y lleva la correspondiente retórica del erotismo a sus más altas cumbres; mientras su poesía burlesca adquiere unos rasgos singulares y perdurables de comicidad, su poesía moral y metafísica sigue estremeciendo al lector moderno con su intensidad.

Pocas corrientes y tendencias de la poesía barroca se escapan de la sistemática pluma de Quevedo, pero toda la polifacética variedad de sus manifestaciones no significa un desbordamiento de la poética clasicista, sino que encuentra en sus fronteras una característica unidad esencial. Como manifiesta la sistemática distribución editorial de toda su poesía en las nueve musas del Parnaso, su escritura se muestra reacia a las contaminaciones, siguiendo un criterio de clasificación jerárquica, en la que los niveles estilísticos permanecen impermeables y con una rígida ordenación. De otra parte, en toda su poesía, de la más jocosa a la más trascendente, opera un principio clasicista de utilidad, de valor moral, construido sobre la solidez de un sujeto que se convierte en referente y medida, tanto para la condena de las figuras y comportamientos que rechaza en su vena satírica y censoria, como para la angustia de sus vivencias existenciales y metafísicas. De ahí que todos los retorcimientos de su lenguaje, con su base conceptista, conformen una retórica identificable como barroca, pero respondan al mismo tiempo a una clasicista concepción de las relaciones entre el significado y el significante, entre el mundo conceptual y la palabra poética.

En el plano temático se aprecia el retroceso del argumento amoroso, desprovisto de interiorización y desviado a una descripción física de la dama cada vez más tópica, y su alternancia con una poesía de corte narrativo (fábulas mitológicas, romances) y, con carácter más novedoso, descriptivo, tanto de la naturaleza como de elementos artificiales. Esta diversidad puede resumirse en un desplazamiento hacia la objetivación, que, si bien, de un lado, favorece la autonomía del lenguaje poético,

desligado de la exigencia de expresividad, encuentra, de otro, su manifestación más extrema en la poesía de circunstancias (pública o privada), de justas y de academias, con una teatralización característica de la cultura barroca.

Toda la poesía de la época, mientras acusa en mayor o menor medida el impacto del estilo gongorino (Villamediana, Soto de Rojas, Polo de Medina, Trillo y Figueroa), bien que reducido a su superficialidad retórica, comparte una actitud similar a la quevedesca, con una variedad formal que no altera sustancialmente los principios de la poética clasicista. La regularización de las entregas editoriales de volúmenes de «varias rimas» [10.15], convertida ya en práctica común de todos los poetas relevantes a partir de la tercera década del XVII, favorece esta situación, al tiempo que establece una comunidad de planteamientos entre los autores y los lectores, con independencia del nivel de cultura de cada uno. En los extremos, también de carácter geográfico, se encuentran manifestaciones particulares que acentúan esta variedad, como la que representan los poetas del exilio europeo por sus raíces judías, representados por Miguel de Barrios, o la poesía de la América colonial, con la figura singular de sor Juana Inés de la Cruz, posiblemente la autora más cercana a los planteamientos de Góngora.

10.17. Prosa satírica, didáctica y moral en el siglo XVII

La pervivencia de una concepción clasicista de la escritura, junto al desarrollo de las formas más atentas a las demandas del público, se manifestó especialmente en la prosa. Mientras se multiplicaban las ediciones de productos narrativos destinados a un consumo amplio, el conjunto de la prosa barroca se mostraba fuertemente marcado por su orientación doctrinal, con una fuerte preocupación por la utilidad de sus contenidos (políticos, morales, religiosos o prácticos, indistintamente) a la que se subordinaban, de manera instrumental, los procedimientos formales, nutridos de los repertorios genéricos proporcionados por el legado humanista o renovados por la asimilación de los recursos desarrollados en la narrativa de ficción.

La tradición satírica, a la que se acogen muchas de las obras de Quevedo, es una de las más frecuentadas, con sus componentes de fingido autobiografismo, estructura de viaje, desarrollo episódico, virtualidad para el despliegue de la fantasía y facilidad para la experimentación lingüística. A su perspectiva deformante se someten los temas y objetos más diversos, con una progresiva incorporación de los literarios, desde la generalidad de los planteamientos de Saavedra Fajardo al mero ataque personal que aparece en algu-

nos textos quevedescos. En paralelo pueden situarse estructuras dialogadas, de desarrollo menos fantástico y sin más desarrollo argumental que el imprescindible para servir de soporte a la conversación de los personajes, en la que se hilvanan las materias más dispares, como continuaciones de la miscelánea renacentista; la obra de Suárez de Figueroa puede ser un buen ejemplo. Del otro lado, y con procedimientos narrativos a veces emparentados con los de la sátira, se desarrolla una prosa noticiosa, que desplaza la atención desde las curiosidades del pasado a los sucesos del presente, en forma de avisos y, sobre todo, relaciones de sucesos, acomodadas al formato, retórica y público de los pliegos de imprenta. A medio camino cabe situarse el desarrollo de una prosa de pintura costumbrista, como la de Zabaleta, Francisco de los Santos o el propio Castillo Solórzano, en la que el ligero componente narrativo no sirve más que de soporte de los juicios o de ilustración de comportamientos.

Las relaciones de sucesos y la literatura de avisos, con nombres tan destacados como los de Pellicer y Barrionuevo, toman de las crónicas las pretensiones de veracidad, coinciden con las antigüedades locales en la ubicación de los acontecimientos y confluyen con la narrativa urbana en el gusto por los casos llamativos y sorprendentes. Su éxito masivo las consolida como formas genéricas y las dota de una cierta regularidad, con lo que conforman un verdadero antecedente del periodismo moderno.

En otro extremo puede situarse la evolución sufrida por el género de raíz renacentista de los emblemas, en los que la naturaleza selecta de su costoso soporte impreso no restringe su orientación didáctica y doctrinal (Juan de Villava), desplegada por igual en la dirección política que representa Saavedra Fajardo, como en la más transitada de lo moral en su sentido más amplio (Hernando de Soto). En el terreno religioso esta función le corresponde a la predicación, inseparable de la vida social y religiosa del barroco y con unas fuertes dosis de teatralización, que, sin embargo, no impiden su masivo acceso a la imprenta, convirtiéndose en uno de los géneros en prosa de mayor expansión y, naturalmente, de mayor virtualidad para la expresión doctrinal, lo que no le impide incorporar las novedades y aportaciones estilísticas de la prosa profana, como muestra el reconocido gongorismo de la homilética de Paravicino.

Junto a la de Quevedo, la obra de Gracián es la que puede mostrar un abanico más amplio de líneas temáticas y desarrollos formales, entre el tratado y la sátira, pasando por compendios de sentencias más o menos hilvanados. Si no más unidad, sí es posible apreciar en la obra del jesuita un carácter más sistemático, con una orientación expresa de cada uno de sus textos a un determinado estamento: el religioso, el político, el cortesano discreto, el retórico..., aunque todos ellos encuentran su síntesis en el organicismo de *El Criticón*, en el que confluye el conjunto de líneas formales y temáticas apuntadas. Bajo una estructura a medio camino entre el relato satírico y el de peregrinaciones bizantinas, Gracián traza la alegoría de la vida humana, a través de un personaje dual que, por vía de diálogo, da cabida a anécdotas, fábulas, reflexiones, discursos morales, juegos con la emblemática y auténticos sermones, que prácticamente afectan a todos los estados y situaciones de la vida humana, en perfecto equilibrio organicista de la trascendencia y el reflejo de la jerarquizada sociedad barroca. Su despliegue estilístico a partir de los procedimientos conceptistas teorizados en la *Agudeza* completa la unidad de la obra y su representación enciclopédica del mundo conceptual y formal de la prosa barroca.

10.18. Tirso de Molina y otros autores de la comedia

La dialéctica entre los mecanismos de funcionamiento del corral y su público y la fórmula dramática de Lope de Vega comienza a manifestar indicios de cambio con la llegada de una nueva generación de dramaturgos y con las consecuencias del papel concedido al público y su afán de novedades. Si la manifestación más extrema de esta demanda se encuentra en el desarrollo de una espectacularidad en la que la tramoya se impone sobre la palabra dramática, tiene también un peso determinante el simple requerimiento de una continua renovación de la cartelera en títulos y autores, lo que propicia la multiplicación y competencia de dramaturgos y la consiguiente incorporación de rasgos individuales que, sin alterar sustancialmente la fórmula inicial, la hacen evolucionar y renovarse.

El teatro de Tirso de Molina es un fiel exponente de esta situación, además de alcanzar la cotas más altas de teatralidad y tensión dramática, aunque en el fraile mercedario no se dé la circunstancia de profesionalización y dependencia económica que pesaba sobre la mayor parte de los dramaturgos contemporáneos. Quizá sea esta misma circunstancia la que le permite una relativa libertad, suficiente para dotar a sus comedias de perfiles reconocibles, ya sea en las obras de

contenido teológico o en las comedias de enredo al servicio del despliegue de las personalidades femeninas. *El burlador de Sevilla* puede ser representativo de esta teatralidad en la que los habituales recursos de la comedia de capa y espada se orientan a una dimensión dramática mucho más compleja; en ella el universo ideológico de la sociedad barroca alcanza su máxima expresión al tiempo que su manifestación más conflictiva (como más tarde sistematizará Calderón). La polémica sobre su autoría, reavivada en los últimos años, y la aparición de la figura de Claramonte, en su doble dimensión de representante y escritor, reúne en torno a un texto capital toda la problemática de las reelaboraciones de las obras y su manipulación en función de los intereses del público, como en cualquier caso puede apreciarse —al margen de los problemas de autoría— en los distintos estadios textuales que se conservan de la pieza e incluso en su proceso de refundición de dos tradiciones distintas con sus correspondientes realizaciones textuales, la del burlador y la del convidado de piedra.

Del peso conjunto de todas estas circunstancias depende la variedad de modalidades genéricas que despliega la comedia en las décadas centrales del XVII y su acomodación al funcionamiento de las innovaciones escenográficas, con lo que ello supone de variedad respecto al modelo más uniforme mantenido con la primacía de Lope de Vega en el período anterior. Así, distintos autores, como Vélez de Guevara, Mira de Amezcua, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón o Moreto, van imprimiendo al género rasgos personales, como la incorporación de tradiciones locales, la intensificación del sentido dramático o de la comicidad, el tratamiento de la intriga o la teatralidad del figurón. Otro aspecto que merece atención puede ser la incorporación de la mujer a la escritura en el ámbito del teatro, pues, frente a lo que pudiera parecer más esperable, no es el campo de la lírica el que contempla en este período la más apreciable incorporación de la mujer, sino el de los géneros más profesionalizados y comercializados, como el de la comedia y el de la novela corta. Además de Ana Caro, llevaron sus textos al corral autoras como María de Zayas o Leonor de la Cueva. Mientras que otras, como Feliciana Enríquez de Guzmán, escribían piezas de ambiente y proyección cortesana.

10.19. Calderón y los modelos teatrales barrocos

La trayectoria biográfica y creativa de Calderón a lo largo de casi todo el siglo XVII puede identificarse con la del teatro barroco, desde la original fórmula de Lope hasta el desplazamiento de su eje fuera del corral. En la tercera década del siglo Calderón se inicia en las tablas recogiendo las innovaciones del momento e introduciendo ya algunos de los rasgos formales y temáticos que constituirán su personal mundo dramático; basta recordar que en la *Primera parte* de sus comedias (1636) se editan títulos tan significativos como *La dama duende* y *La vida es sueño*, en las que, sobre el modelo de la comedia de enredo, con las típicas confusiones de identidades y parejas cruzadas, se impone una comicidad basada en los efectos visuales o se levanta un mundo de complejidad ideológica que sobrepasa el ámbito de la comedia, con conflictos dramáticos en torno al poder, la tiranía, la relación padre-hijo, la naturaleza de la realidad y del conocimiento, etc.

Esta nueva problemática, así como la espectacularidad que se desarrolla en paralelo, no tiene cabida en los estrechos límites físicos, técnicos y sociológicos del corral, desbordándose en dos direcciones principalmente, la calle y el palacio, en los que Calderón acabará imponiendo su indiscutible primacía y confor-

mando el modelo teatral para la segunda mitad del siglo. En el primer ámbito se asiste al apogeo del auto sacramental, arraigado en el teatro religioso de carácter alegórico del renacimiento, convertido en fiesta sacramental ya a finales del XVI, ganando en complejidad escénica tanto las representaciones como el resto de la procesión del *Corpus* en el que el auto se inserta. La riqueza simbólica que incorpora el mundo conceptual de Calderón convierte la escenografía del auto en algo más que un decorado vacío, al tiempo que la retórica gongorina de su lenguaje seduce al público al margen de sus conocimientos teológicos. El resultado es un montaje espectacular, una fiesta de los sentidos y el intelecto en la que la teatralidad barroca alcanza una de sus más altas cimas. Sobre el tablado del carro que participa en la procesión se incorporan todos los recursos proporcionados por la tecnología escenográfica, partiendo de los códigos representativos del corral para superarlos ampliamente, ante un público masivo que, en las sucesivas representaciones, compone el mismo friso social que se da cita ante la comedia.

Mientras tanto en el corral, e impulsada por el mismo afán de espectacularidad, se está dando la sustitución de la comedia de capa y espada por modelos más propicios a la introducción de efectismo visuales, como las comedias de magia, las de argumento mitológico e, incluso, las vidas de santos, con sus hechos milagrosos. Aunque el propio Calderón cultivó algunas de estas formas, su degeneración estética fue progresiva, convirtiéndose en manifestaciones degradadas de teatro popular en las que se adaptan algunos de los recursos de la espectacularidad callejera del auto, al tiempo que éste acomoda materiales argumentales procedentes del corral.

En el extremo más refinado de esta espectacularidad de aparato se sitúa el teatro palaciego, de gran auge con Felipe IV y Carlos II, y en el que Calderón también asume un lugar de predominio y magisterio. Con argumentos proporcionados en gran medida por la mitología clásica, con unas enormes dosis de efectos visuales y una apelación a todos los sentidos (olfato y gusto incluidos) y una fuerte carga simbólica que permite, en manos de Calderón y su fuerza dramática, el planteamiento de temas de gran trascendencia, la representación en palacio se convierte en una proyección de la fiesta cortesana, que constituye el lugar donde realidad y ficción se neutralizan, permitiendo la esencial teatralidad de los espectáculos.

Como demuestran los frecuentes trasvases de argumentos e incluso las versiones de una misma pieza adaptada a las peculiaridades de cada uno de estos géneros, no existían soluciones radicales de continuidad, sino que eran numerosos los puentes de conexión de esta dramaturgia que desborda el corral. La huella de Calderón, con sus innovaciones formales y su mundo temático, llegará a convertirla en paradigma de la estética y la ideología barrocas.

Índice de conceptos

Se incluyen, sin un criterio de exhaustividad, las nociones de uso más frecuente, algunas de ellas consideradas de manera específica en los epígrafes que componen el índice general. Se pretende ofrecer, en todo caso, una referencia válida para la definición o caracterización del concepto.

academias (véase «círculos académicos»)
acotaciones, *343*
alegoría, *195, 196, 204, 208, 210, 219, 223, 414*
amor, *76, 168, 172, 182, 201, 205, 216-220, 224, 228, 326, 329, 330, 331, 334, 351, 352, 435, 456*
amor cortés, *168, 216, 217 219, 308, 329, 418, 427*
amor platónico, *182, 218*
antiguos y modernos, querella, *202, 282, 284, 292, 319*
apógrafo, *68, 128*
arcadia, *25, 165, 166, 229, 346*
aristotelismo, *226, 297*
armas y letras, *23,134, 154, 180, 228*
arte, *ars, 32, 74, 75, 80, 169, 210, 226, 283, 284, 296, 297, 352*
artes liberales, *38, 156, 176, 196-198, 209*
auto sacramental, *126, 127, 177, 211, 227, 327, 338, 385, 449, 464-465*
autores clásicos, *auctoritates, 40, 51, 111, 113, 142, 165, 181, 198, 234, 253-256, 263, 292-294, 299*
autoridad, *auctoritas, 34, 111, 112, 143, 150-153, 165-171, 175, 179, 180-182, 194, 196, 214,229-230, 231-235, 244, 247, 248, 255, 256, 279, 280, 284, 292-294, 297, 301-303, 345, 346*
aventura, *201, 205, 216, 221-223, 224, 229, 329, 330, 348*

barroco, *26, 27, 29, 82, 84, 113, 125, 126, 131, 157, 176, 183, 207, 208, 210, 211, 213, 224, 226, 259, 265,266, 280, 292, 294, 295, 297, 317, 320-324, 328, 331, 342, 349, 351, 352, 435, 438, 453, 455, 458, 460, 465*
beatus ille, 228, 230
bellas letras, *bonae litterae, 21, 40, 44, 45, 36, 38, 283, 296, 320*
Biblia, 33, 37, 110, 111, 165, 196, 203, 204, 217, 281, 430
bibliotecas, inventarios, *48, 49, 119, 132,144, 244, 245, 249, 250, 256, 380*
bucólica, pastoril, *24, 25, 173, 174, 205, 210, 221, 222, 228, 229, 250, 260, 318, 330, 331, 333, 337, 347, 348, 419, 426-428, 430, 435, 441*
burlesco, *184, 220, 232, 223, 252, 261, 263, 328, 334*

caballeresco, *43, 130, 131, 154, 173, 176, 180, 196, 201, 205, 206, 210, 216, 217, 219, 222, 228, 232, 308, 309, 326, 329330, 333, 413-415, 426-428, 430*
canon, *42, 60, 69, 78, 97-100, 140, 165, 170, 184, 214, 219, 248, 251,254, 259, 260, 262, 263, 265, 267, 281, 293, 303, 326, 363, 368, 372, 376, 392, 399*
cartapacios, *65, 128, 262, 432*
catarsis, 33
ciceronianismo, *283, 295*
círculos académicos, *45, 65, 129, 137, 157-159, 161, 170, 178, 208, 209-211, 233, 234, 243, 291, 324, 334, 352*
ciudad, *82, 155-157, 181, 197, 198, 210, 214, 217, 221, 228, 229, 309, 310, 326, 330, 331, 438, 444, 446, 448*
clásico, *74, 75, 78-82, 99, 169, 170, 182, 183, 228, 230, 259, 262, 263, 282-284, 293, 323, 330, 342, 349, 415, 418, 423, 427, 433, 434, 435, 436, 443, 456*
clérigos, *85, 157-159, 176, 197, 203, 281*
códice, *121, 129, 163, 200*
comedia, *51, 61-63, 82, 113, 126, 142, 158, 169, 183, 184, 208, 210, 213, 220, 225-227, 229, 233, 251, 264, 267, 288, 290, 328, 332, 337, 338, 341, 343, 438, 445, 448-450, 461-465*
comentarios, *65, 75, 81, 83, 170, 212, 254, 256, 262, 263, 286, 287, 293, 294, 299, 336, 337, 434*
cómico (véase «burlesco»)
conceptismo, concepto e ingenio, *84, 85, 209, 214, 224, 255, 292, 308, 309, 326, 332, 333, 334, 337, 350, 416,432, 452, 456*
Concilio de Trento, contrarreforma, *110, 114, 126, 136, 142, 193, 194, 196, 203, 205-207, 232, 336, 429, 446*
consideración de las letras profanas, *38, 41, 66, 73, 84, 97, 110, 117, 134-138, 141, 143, 144, 152, 161, 206, 209, 224, 231-234, 244, 246, 250, 264, 265, 281, 299, 303, 329*
contrarreforma (véase Concilio de Trento), *203-207, 246, 322, 333, 336, 446*
control y censura, *47, 48, 88, 139, 142, 205, 231-233, 245, 246, 261*
corral de comedias, *15, 61, 62, 82, 107, 124-126, 177, 178, 214, 229, 233, 243, 251, 321, 324, 327-331, 337, 338, 341, 438, 448, 449, 453, 463, 464*
corte, cortesano, *44, 62, 65,70, 74, 77, 85, 107, 108, 122, 123, 135, 154, 156, 158, 160, 161, 168, 176-178, 181, 183, 216, 219, 220, 229, 245, 253, 263, 286, 306, 326, 329, 333, 352, 426, 436, 437, 450, 462, 464*
crítica literaria, *64, 91, 99, 247, 257, 259,260-267, 303, 340, 369-374*
crítica textual, *69, 93, 94, 364, 365*
cronotopo, *222, 228, 331, 346, 423*
culteranismo, *322, 328*
cultista (véase «poética cultista»)

decoro, *34, 83, 87, 269, 234, 255, 290, 296, 298, 302, 303, 309, 310, 328, 331, 343, 444, 452*
delectare, delcite, gusto, *33, 41, 45, 48, 76, 83, 110, 125, 138, 142, 156, 167, 179, 180, 181, 213, 215, 225, 223, 231, 244, 245, 248, 254, 295, 330, 331, 344, 345, 413*
devotio moderna, 282, 319
diccionarios, polianteas, *297*
didascalias (véase «acotaciones»)
dificultad, *74, 85*
dignidad de la lengua y la poesía vulgares (véase «lengua vulgar»)
dignidad del hombre, *199-200*
dolce stil nuovo, 168, 217
donna angelicata, 217

ecdótica (véase «crítica textual»)
edad conflictiva, *29*
Edad de Oro, *112, 165, 260, 266, 267, 292, 318, 319*
ediciones, *91-96*
emblemática, *214, 224, 332, 405, 459*
enseñanza, educación, *15, 41, 65, 81, 84, 114-116, 118, 123, 154-156, 158, 177, 197-199, 207, 254, 265, 290, 293, 298, 299, 438*

épica, *53, 131, 143, 173, 178, 184, 210, 211,222, 243, 250, 252, 324, 331, 333, 338, 436, 452*
erasmismo, *204-205, 286, 331, 332, 336, 421*
escolástica, *193, 195-198, 203, 211, 224, 283*
escritura, *66, 71, 75, 91, 115, 116, 120, 128, 133, 136, 137, 141, 156, 161, 170, 174-176, 178, 180, 187, 193, 196, 200, 207, 235, 248, 284, 341, 429, 430, 458*
escuela filológica española, *265, 373*
estilos (*sublimis, mediocris, humilis*), *33, 66, 74, 77, 79, 81, 87, 169, 252, 290, 300-303, 305-310, 321, 328*
estructuralismo, *369*
estudios culturales, *372*
experiencia, *206, 222, 348*

fábula mitológica, *222, 223, 228, 334*
fermosa cobertura, lenguaje ornado, *33, 40, 85,196, 213, 233, 298, 299*
filología, *37, 41, 68, 69, 72, 73, 82, 91, 92, 94, 95, 111, 138, 140, 165, 198, 200, 204, 230, 264-267, 281, 292-294, 298, 317, 362, 363, 364-368, 375, 376, 385*
formalismo, *369, 266, 370*

géneros, *51-53, 67, 68, 79, 81, 82, 86, 87, 97, 98, 132, 133, 136, 143, 150, 159, 169, 172, 181, 183, 210, 213, 215, 222, 250, 251, 252, 293, 300-303, 305-310, 323, 325-334, 336, 337, 340-343, 346, 349, 393, 408, 426, 443, 449, 452, 455, 458, 459, 465*
germanía, *384, 456*
glosa, *112, 196, 200, 216, 365*

horacianismo, *297, 289, 291, 299*
humanismo, *22, 26, 36-39, 43-46, 73, 75-78, 79, 81, 82, 85, 109, 110, 112-114, 135, 155-157, 165, 169, 170, 179, 183, 193, 194, 198-202, 205, 208, 211, 224, 232, 234, 253, 254, 256, 260, 280-284, 286, 288, 291-294, 297, 298, 301, 319, 320-323, 329, 330, 336, 337, 339, 364, 375, 380-383, 413, 415, 420-422, 430, 433, 435, 438, 458*

idealista,*173-174, 331, 346-348*
imitación, *34, 76, 77, 83, 84, 112, 165-171, 179, 247,, 248, 253-256, 259, 263, 279, 281, 284, 287, 289, 292-294, 296, 299, 304, 329, 364, 376, 385*
imprenta, *13, 15, 42, 48,59-63, 64, 66, 69, 72, 75, 78, 79, 82, 86, 88, 89, 91, 95, 107, 114, 128-129, 130-133, 137, 138, 141-144, 152, 153, 157, 158, 167, 177, 178, 182, 206, 232, 243, 245, 262, 297, 320, 329, 330, 332, 336, 338, 352, 413, 416, 418, 427, 429, 431, 432, 435, 451, 455, 459*
índices de libros prohibidos, *139, 206, 231, 246, 288, 336*
ingenio, *ingenium*, inspiración, *32, 84, 168, 291, 295*
Inquisición, *139, 205, 206, 231, 246, 336*

jesuitas (véase «*ratio studiorum*»)

latín, *71-76, 82, 83, 109-112, 120, 121, 123, 142, 198, 282, 283, 286, 305, 350*
lectura, *244, 248, 250, 254, 258, 262, 263*
legislación, *47, 48, 72, 88, 139, 142, 206, 245-246, 250*
lengua vulgar, *23, 34, 70-85, 107, 109-111, 114, 120, 123, 136, 137, 142, 158, 201, 203, 204, 263, 281-284, 286, 287, 310, 332, 336, 382, 420, 421, 432*
libros de caballerías, *77, 98, 110, 119, 133, 156, 162, 163, 166, 168, 206, 214, 221, 232, 246, 250, 329, 330, 337, 347, 426-428, 440*
literatura espiritual, *79, 110, 131, 143, 156, 159, 201, 203-207,219, 224, 332, 429-430*

manierismo, *81, 82, 135, 194, 201, 208, 209, 294, 317, 322, 324*
manuscrito, *64, 65, 68, 69, 88, 89, 91, 95, 108, 128-130, 135, 136, 151, 152, 157, 163, 179, 243, 262, 263, 290, 451*
mecenazgo, *157, 178, 248, 323*
menosprecio de corte, *228*
mercado, *42, 53, 67, 87, 115, 124, 131, 137, 139, 141, 142, 157, 158, 161, 163, 176, 178, 181, 207, 209, 210, 211, 245, 248, 252, 255, 299, 307, 323, 324, 327, 341*
métrica, *286, 287, 289, 291, 301, 304-310, 328, 343, 349-351*
mímesis, 33, 41, 226
mística, *204, 219, 267, 332, 429*
monstruo, *211, 225, 230, 252*
moralidad (véase también «utilidad»), *214, 247, 248, 251, 329, 330-332, 338, 351, 352, 446*
mujer, voz femenina, *158, 216, 330, 414, 446, 462*
narrador, *167, 168, 172, 174-176, 180, 181, 227, 345, 346, 348*

narrativa idealista, *53, 67, 78, 79, 118, 131, 142, 158, 163, 173, 180, 210, 221, 223, 224, 329, 330-332, 345-348, 416, 426-428, 440-442*

natural, naturalidad, *76, 77, 85, 201, 218, 224, 226, 308, 321, 329, 330, 343, 351, 420, 430, 432, 436, 452*
naturaleza, *169, 200, 201209, 210, 224, 229, 456*
neoclásico, *254, 263, 306, 309, 349*
novatores, *321*
novedad, *137, 140, 170, 179, 210, 232, 252, 262, 263, 294, 302, 322*
novela, novela corta, *51, 63, 67, 78, 113, 136, 142, 158, 175, 177, 179, 181, 184, 210, 213, 214, 220, 223, 225-227, 233, 247, 250, 252, 288, 301, 331, 338, 348, 422, 428, 430, 440-442, 445-447, 453*

ocio, *152, 156, 345*
oralidad, *64-66, 77, 78, 85, 120, 122, 128, 132, 163, 166, 242-245, 248, 420*
organicismo, *208*
originalidad, *302, 303*
ortografía, *70-86, 89-90, 91, 95, 382*
oscuridad, *23, 234, 289, 319*

palacio, formas palaciegas, *123, 126-128, 156, 160, 176, 326, 328, 338, 341, 449, 463-465*
partes de comedias, *63, 244, 332*
personaje, *166-169, 172, 174, 179, 210, 222, 330, 331, 342, 343, 346-348*
petrarquismo, *64, 77, 88, 118, 157, 168, 169, 174, 175, 182-184, 205, 218, 219, 301, 305, 306, 309, 334, 336, 337, 349, 350-352, 416, 433, 434-436, 453, 456*
pícaro (véase «relato picaresco»)
pintores, *209, 211*
placer (véase «deleite»)
platonismo, *76, 85, 97, 224, 289, 427*
pliegos, *130-133, 432, 459*
poesía cancioneril, *43, 118, 142, 154-156, 160, 168, 174, 196, 214, 217, 220, 306, 309, 334, 335, 349, 350, 352, 415-416*
poesía de circunstancias, *64-65, 333*
poética, preceptiva, *67, 73, 74, 80, 82, 83, 169, 170, 226, 232, 278-304, 433*
poética clasicista, *15, 32-35, 40, 41, 70, 80, 81, 83, 84, 97, 110, 157, 169, 170, 178, 183, 194, 211, 219, 222, 234, 251, 253, 255, 264, 265, 279, 280, 288-290, 296, 305, 317, 321, 323, 326, 337, 338, 342, 353, 444, 452, 453, 455-457, 458*
poética cultista, *80, 82, 84, 135, 137, 143, 157, 208, 223, 226, 232, 243, 290, 291, 295, 307, 321, 334, 337, 338, 385, 415, 434, 451, 452, 455*
polémicas, *83, 98, 183, 211, 213, 226, 232, 233, 255, 262, 263, 283, 288-291, 294, 337, 338, 433*
preliminares, *15, 47, 233, 245-248,282, 288, 344*
prodesse, provecho (véase «utilidad»)
profesión, profesional, *45, 84, 86, 87, 98, 121, 123, 137, 141, 156, 158, 161, 163, 176-178, 181, 323, 331, 436, 444, 445,449, 461*
puntuación, *90*

Quadrivium, *156, 197*

ramismo, *295*
ratio studiorum, *114,123, 207, 254, 255, 271, 290, 326*
realista, *330, 346-348*
referencialidad, *213, 231, 234, 251*
reglas, *33, 34, 67, 74, 75, 77, 80, 182, 234, 264, 282-284, 291, 294-296, 299, 320, 324*
relato picaresco, *133, 160, 162, 173, 222, 224, 227, 247, 330, 332, 384, 445-447*
Religio amoris, *217*
renacimiento, *23, 27, 29, 85, 92, 123, 132, 137, 165, 166, 194, 198, 203, 205, 229, 252, 259, 260, 280, 292, 295, 300, 305, 307, 308, 309, 317, 319, 320, 322-324, 350, 388, 418, 423, 446*
representación teatral, *328*
república literaria, *36-42*
res, *33, 83, 85, 183, 198, 234*
retórica, *33, 52, 78, 83, 97, 123, 156, 164, 179, 1989, 199, 201, 207, 230, 243, 256, 261, 279, 284-286, 292, 294-299, 300, 321, 330, 332, 343, 345, 348, 349, 352, 353, 364, 380*
rime sparze, *168, 217*
romancero nuevo, *52, 53, 81, 84, 119, 137, 170, 183, 223, 306, 307, 333, 337, 350, 435, 436*

semiótica, *248, 371*
siglos de oro, edad de oro, áureo, *21,22-31, 70, 259, 265, 267, 280, 301, 317, 318-320, 336, 367*
símbolo, *196, 204, 205, 210, 218, 223, 230, 329*
studia humanitatis (véase «humanismo» y «filología»)
sueltas (ediciones de comedias), *244*

texto, *67, 69, 86, 88, 92, 98, 111, 112, 143, 144, 156, 166, 183, 193-196, 199, 200, 205, 213-215, 217, 230, 234, 235, 248, 251, 258, 265, 267, 298*
tipo, *342, 346, 348*
tópicos, motivos, *topoi, loci*, *34, 67, 166, 169, 179, 181, 199, 211, 214, 219, 228-230, 260, 261, 297, 299, 344, 352, 365, 380*

tradición, *280, 292*
translatio studii, *23, 34, 280, 293*
trascendencia, *195, 208, 211, 215, 223, 224,226, 332*
trivium, *38, 156, 197*

utilidad, *33, 40, 45, 76, 83, 84,119, 142, 180, 183, 194, 206, 213, 214, 230, 231, 232, 234, 244, 248, 251, 279, 291, 292, 296, 299, 321, 330, 332, 344, 445, 458*

«varias rimas», *64, 220, 307, 334, 352, 457*
verba, *33, 83, 85, 183, 198, 234*
verdad, *40, 118, 119, 144, 179, 180, 194-196, 198, 206, 208, 226, 231-232, 234, 244, 251, 330, 345, 351, 414*

Índice de autores y obras anónimas

Se incluyen nombres propios, seudónimos y obras anónimas o de carácter colectivo, sin entrar en las atribuciones en cuestión. Los autores clásicos se ordenan por su nombre simple más conocido. No se hace distinción de las obras de cada autor, y se incluyen menciones directas o indirectas. Los críticos más recientes y detallados en la bibliografía citada no se incluyen, como tampoco los nombres de autores en dicha bibliografía.

Abencerraje, *180*
Acevedo, padre Pedro Pablo, *123*, *438*
Acuña, Hernando de, *23*, *138*, *443*
Aguilar, Gaspar de, *444*
Agustín, Antonio, *339*
Alcalá Galiano, Antonio, *28*
Alciato, Andrea, *214*
Aldana, Francisco de, *138*, *158*, *159*, *219*, *334*, *434*
Aldrete, Bernardo de, *79*, *82*
Alejandro Magno, *281*
Alemán, Mateo, *83*, *99*, *158*, *175*, *214*, *224*, *227*, *247*, *288*, *337*, *347*, *445*, *446*
Alfay, Joseph, *262*
Almansa y Mendoza, Andrés de, *130*
Alonso, Dámaso, *266*, *366*, *370*
Althusser, Louis, *372*
Andrés, Juan, *27*
Antonio, Nicolás, *140*, *261*, *320*, *339*
Apolonio, *281*
Apuleyo, *52*, *254*, *255*

Aretino, Pietro, *51*
Argensola, hermanos Leonardo de, *161, 210, 453, 454*
Argote de Molina, Gonzalo, *287*
Arguijo, Juan de, *45, 158, 161, 436, 453*
Arias Montano, Benito, *160, 250, 285*
Ariosto, Ludovico, 222, *233, 333, 436, 440*
Aristóteles, 32, *41, 97, 113, 289, 294, 300*
Artieda (véase «Rey de Artieda, Andrés»)
Austrias (dinastía), *71, 84, 121, 142, 229*
Avellaneda, Alonso Fernández de, *175*
Ayala, canciller Pero López de, *154, 414*
Azara, Tomás de, *264*

Bajtin, Mijail, *371*
Balbuena, Bernardo de, *25, 222*
Bancés Candamo, Francisco, *288*
Barahona de Soto, Luis, *99, 161,222, 250, 436*
Barreda, Francisco de, *288*
Barrionuevo, Jerónimo, *459*
Barrios, Miguel de, *457*
Barros, Alonso de, *250*
Barthes, Roland, *370*
Bembo, Pietro, *218*
Berceo, Gonzalo de, *176, 178 195*
Biblia, *33, 37, 110, 111, 165, 196, 203, 204, 217, 318, 430*
Blanco White, José, *264*
Bocángel, Gabriel, *161, 453*
Boccaccio, Giovanni, *319, 331, 381*
Boccio, *254*
Böhl de Faber, Nicolás, *27, 264*
Borbones (dinastía), *45 , 321*
Borja, Francisco de, *222*
Boscá, Pedro, *24*
Boscán, Juan, *49, 75, 77, 118, 132, 137, 138, 139, 158, 170, 182, 261, 262, 287, 305, 306, 308, 336, 367, 415, 416,431, 432, 435*
Brocense (Francisco de las Brozas), *81, 161, 170, 254, 256, 263, 286, 287, 299, 434*
Bruni, Leonardo, *23*
Burckhardt, Jacob, *28*

Calderón de la Barca, Pedro, *26, 27, 28, 99, 114, 127, 159, 176, 177, 178, 214, 225, 227, 265, 267, 328, 338, 339, 385, 462, 463-465*
Calepino, Ambrogio, *381*
Camerino, José, *158*
Camoens, Luis de, *88*
Campomanes, Pedro Rodríguez, *26*
Cancionero antequerano granadino, *129*
Cancionero de obras nuevas, *336*
Capellanus, Andreas, *216*
Caramuel, Juan, *292*
Carlos II, *464*
Carlos V, *23, 26, 122, 160, 164, 205, 333, 336, 388*
Caro, Ana, *158, 462*
Caro, Rodrigo, *250, 261, 453*
Carpio, Bernardo del, *159*
Carrillo y Sotomayor, Luis, *138, 158, 290, 301, 452*
Cartagena, Alfonso de, *121,155*
Cartari, Vicencio, *381*
Carvallo, Luis Alfonso de, *289, 291*
Casas, Bartolomé de las, *421*
Casas, Cristóbal de las, *79*
Cascales, Francisco, *213, 232, 252, 289*
Castiglione, Baldassare, *43, 75, 77, 135, 218, 421*
Castillejo, Cristóbal de, *159, 170, 219, 220, 232, 263, 415, 432*
Castillo Solórzano, Alonso, *158, 160, 214, 445, 459*
Castillo, Hernando del, *131, 262, 307, 416, 432*
Castro, Américo, *29*
Castro, Guillén de, *444*
Catulo, *434*
Cecci, *51*
Celestina, La (véase «Rojas, Fernando de»)
Cerdá y Rico, Francisco, *264,*
Cernuda, Luis, *266*
Cervantes, Miguel de, *13, 15, 62, 67, 95, 98, 114, 119, 124, 132, 137, 140, 144, 158, 161, 163, 166, 170, 175, 177, 178, 180, 181, 202, 206, 210, 211, 214, 215, 222, 227, 228, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 258, 261, 264-266, 288, 331, 337, 345, 346-349, 438, 440-442, 444-446*
Céspedes, Pablo de, *159, 250*
Cetina, Gutierre de, *158, 433*
Chacón, *129, 130, 219, 307, 352*
Chartier, Alain, *216*
Chrétien de Troyes, *178*
Cicerón, *37, 112, 254, 286, 289, 295*
Calramonte, Andrés de, *462*
Códice de autos viejos, *437*
Colodrero Villalobos, Miguel, *453*
Colón, Cristóbal, *24*
Conti, Natalis, *381*
Corral, Pedro del, *167, 414*
Correas, Gonzalo, *83, 382*
Cortés, Hernán, *421*
Cotarelo y Mori, Emilio, *288*
Covarrubias, Sebastián de, *83, 382*
Crisóloras, Manuel, *23*

Croce, Benedetto, *370*
Crótalon, El, *78, 330, 423*
Cruz, Juan de la, *158, 205, 219, 337, 435*
Cruz, sor Juana Inés de la, *88, 158, 457*
Cueva, Juan de la, *140, 288, 290, 444*
Cueva, Leonor de la, *462*

Dante Alighieri, *51, 113, 217, 218, 233, 260, 292, 308*
Delicado, Francisco, *78, 424*
Descartes, René, *211*
Diálogo de las transformaciones, *424*
Díaz Rengifo, Juan (Diego García), *289, 381*
Diccionario de Autoridades, *25, 83, 382*
Diego, Gerardo, *266*
Díez de Games, Gutierre, *168, 414*
Diógenes Laercio, *381*
Discurso apologético en aprobación de las comedias, *288*
Doncella Teodor, La, *414*
Durán, Agustín, *27*

Ecquicola, Mario, *218*
Encina, Juan del, *75, 122, 159, 160, 283, 285, 308, 336, 416, 418, 419, 438*
Enríquez de Guzmán, Feliciana, *462*
Erasmo de Rotterdam, Desiderio, *23, 37, 83, 112, 204, 219, 283, 319, 330, 336, 423, 430*
Ercilla, Alonso de, *178, 222, 436*
Escalígero, Julio César, *38, 289*
Espinel, Vicente, *140*
Espinosa, Francisco de, *382*
Espinosa, Pedro, *129, 159, 162, 262, 337, 451*
Estala, Pedro, *264*
Estebanillo González, *160, 227, 445*

Faría e Sousa, Manuel, *88*
Feijóo, Benito Jerónimo, *40*
Felipe II, *71, 78, 80, 123, 127, 206, 233, 246, 322, 332, 336*
Felipe III, *338*
Felipe IV, *26, 464*
Fernández, Lucas, *122, 160, 418, 419*
Fernández de Heredia, Juan, *160*
Fernández de Moratín, Leandro, *265*
Fernández y Peralta, Juan, *209*
Ficino, Marsilio, *23, 218*
Figueroa, Francisco de, *433, 434*
Foix, Germana de, *122, 160*
Forner, Juan Pablo, *26*
Fox Morcillo, Sebastián, *286*
Franciosini, Lorenzo, *79*
Furió Ceriol, Fadrique, *286*

Gálvez de Montalvo, Luis, *99*
García de Peredes, Diego, *421*
García Lorca, Federico, *266*
García Matamoros, Alonso, *286, 320*
Garcilaso (véase «Lasso de la Vega»)
Garlande, Juan de, *300*
Giraldi Cinthio, Lilio, *381*
Goethe, Johan W. von, *300*
Góngora, Luis de, *26, 81, 84, 85, 95, 98, 99, 114, 129, 138, 143, 158, 159, 161, 169, 170, 174, 181, 183, 184, 211, 212, 215, 219, 223, 225, 232, 234, 252, 255, 263-266, 287, 290-292, 294, 298, 303, 307, 310, 321, 337, 338, 352, 451-453, 455, 457, 464*
González de Salas, J. Antonio, *288, 445*
González, Fernán, *281*
González de Clavijo, Ruy, *414*
Gracián, Baltasar, *25, 84, 114, 159, 161, 176, 196, 208, 210, 246, 292, 301, 303, 324, 332, 338, 460*
Gracián Dantisco, Lucas, *176*
Gran Capitán, *333, 421*
Granada, fray Luis de, *79, 80, 136, 156, 303, 430*
Guarini, Guarino, *233*
Guevara, fray Antonio de, *44, 78, 80, 156, 159, 160, 178, 232, 303, 336, 421, 430*
Guillén de Segovia, Pedro, *285*
Guillén, Jorge, *266*
Gutemberg, *233*

Hebreo, León, *218*
Hegel, Friedrich, *300*
Heliodoro, *52, 331*
Heráclito, *227*
Herrera, Fernando de, *38, 45, 79, 81,* 137, 139, 159, 170, *219, 247, 255, 263, 287, 290, 303, 305, 306, 324, 334, 337, 434, 436, 444*
Hesiodo, *165, 318*
Hidalgo, Juan, *384*
Hierro, José, *266*
Homero, 199, 260, *264*
Horacio, 32, *41, 51, 81, 83, 87, 251, 254, 289, 294, 344*
Horozco, Sebastián de, *382, 437*
Huete, Jaime de, *417*
Hurtado de Mendoza, Diego, *45, 49, 158, 308, 415, 433, 453*

Imperial, Francisco, *416*
Iser, Wolfgang, *372*

Jacopín, Prete, *263*
Jakobson, Roman, *13, 370*
Jáuregui, Juan de, *161, 263, 290, 452, 453*
Jauss, Hans Robert, *372*
Jesús, Teresa de, *80, 98, 206, 420, 430*
Jiménez de Urrea, Pedro, *416*
Juan Manuel, *48, 154*

Kant, Enmanuel, *300*
Kristeva, Julia, *371*

Lacan, Jacques, *372*
Lampillas, abate, *27*
Laredo, Bernardino de, *80, 430*
Lasso de la Vega, Garci (padre), *73*
Lasso de la Vega, Garci, *45, 76, 77, 79, 81, 88, 109, 113, 132, 138, 158, 170, 182, 183, 254, 256, 258, 262, 263, 266, 287, 294, 299, 303, 305, 306, 336, 337, 352, 416, 431, 433, 434*
Lastanosa, Vincencio Juan de, 339
Lazarillo de Tormes, *67, 78, 159, 162, 202, 214, 227, 228, 231, 250, 254, 303, 330, 332, 345, 346, 347, 423-425, 445*
León, fray Luis de, *45, 65, 80, 81, 87, 134, 139, 151, 152, 158, 159, 161, 303, 320, 334, 337, 338, 421, 430, 434, 435, 436*
Leonardo de Argensola, Bartolomé, *160*
Libro de proprietatibus rerum, *381*
Liñán y Verdugo, Antonio, *446*
Lista, Alberto, *27, 264*
Lomas Cantoral, Jerónimo de, *140*
López de Sedano, Juan José, *264*
López de Úbeda, Francisco, *160, 337, 445*
López de Zárate, Francisco, *453*
López Maldonado, Juan, *158, 436*
López Pinciano, Alonso, *288, 331, 442*
Loti, Cosme, *127*
Lotman, Yuri, *371*
Lucena, Juan de, *121*
Luciano, *52, 254, 330, 423, 424*
Luján de Sayavedra, Mateo, *175*
Luján, Pedro de, *421*
Lutero, Martín, *142, 203, 232, 233*
Luzán, Ignacio de, *25*

Machado, Antonio, *28, 265*
Mairena, Juan de, *28, 266*
Mal Lara, Juan de, *45, 83, 250, 382, 421*
Mallarmé, Stephane, *266*
Manrique, Gómez, *122*
Manrique, Jorge, *351, 415, 432*
Maquiavelo, Nicolás, *51*
Marino, Giovan Battista, *261*
Martí, Joan, *26*
Martínez de Toledo, Alfonso, arcipreste de Talavera, *414*
Mayáns y Ciscar, Gregorio, *25, 264*
Medina, Francisco de, *287*
Medina, Pedro de, *320*
Medrano, Francisco, *87, 158, 159, 219, 436, 453*
Mena, Juan de, *74, 75, 77, 81, 113, 131, 155, 260, 262, 286, 287, 294, 303, 309, 336, 415, 432*
Menéndez Pelayo, Marcelino, *28, 265, 285, 366, 373, 389*
Menéndez Pidal, Ramón, *28, 265, 366, 388*
Mexía, Pero, *44, 161, 421*
Michelet, Jules, *28*
Milán, Luis, *122, 160, 421*
Mira de Amescua, Antonio, *462*
Miranda, Luis de, *417*
Mirandulano, Octavio, *382*
Mohedano, padres, *27*
Moisés, *281*
Mondragón, Jerónimo de, *289*
Montemayor, Jorge de, *78, 88, 159, 160, 180, 260, 346, 433*
Montoro, Antón de, *155*
Mora, José Joaquín de, *27, 264*
Morales, Ambrosio de, *44, 76, 79, 161, 178, 421*
Moreto, Agustín, *462*
Muñón, Sancho de, *417*
Museo, *306*

Nájera, Esteban de, *262*
Nassarre, Blas Antonio, *264*
Natas, Francisco de las, *417*
Navagero, Andrea, *336*
Nebrija, Antonio de, *23, 70, 72-75, 77, 262, 280, 283-285, 336, 382*
Niño, Pero, *168, 414*
Nucio, Martín, *336*
Núñez cabeza de Vaca, Alvar, *421*
Núñez de Reinoso, Alonso, *163*
Núñez, Hernán, *75, 83, 161, 262, 286, 336, 382*
Núñez, Pedro Juan, *286*

Ojeda, Diego de, *222*
Olivares, conde-duque de, *142, 161, 263, 337*
Ortega y Gasset, José, *28*
Ovidio, 22, *165, 254, 318, 381*

Pacheco, Francisco, *129, 139, 159, 261*
Padilla, Pedro de, *99, 436*

Palencia, Alfonso de, *73, 109, 121, 155, 382*
Palmireno, Juan Lorenzo, *79, 176, 286, 381*
Paravicino, Hortensio Félix, *98, 459*
Pellicer, José de, *288, 339, 459*
Pérez de Montalbán, Juan, *140, 209, 261*
Pérez de Moya, Juan, *381*
Pérez de Oliva, Fernán, *76, 79, 199, 280, 421, 438*
Petrarca, Francesco, *23, 51, 113, 168, 169, 217, 218, 292, 308, 319, 336*
Pico della Mirandola, Giovanni, *199*
Platón, *37, 40, 218, 219, 281, 289, 318*
Plauto, *123*
Plinio, *254*
Poética Silva, *129*
Polo, Gil, *140*
Porcel, Baltasar, *26*
Portocarrero, Pedro, *151*
Portugal, condestable Pedro de, *74, 134*
Propercio, *434*

Quevedo, Francisco de, *49, 84, 85, 89, 114, 183, 129, 138, 139, 151, 152, 158, 160, 208, 210, 219, 227, 255, 263, 321, 332, 337, 338, 352, 445, 446, 453, 455-456, 458-460*
Quintiliano, *286, 289, 294, 296, 343*

Ramus, Petrus, *286*
Ravisio Textor, Johannes, *381*
Rey de Artieda, Andrés, *288, 444*
Reyes Católicos, *23, 71, 72, 75, 87, 205, 233, 246, 267, 320, 415*
Reyes, Matías de los, *209*
Rioja, Francisco de, *129, 161, 436, 453*
Rivadeneyra, *265*
Robles, Juan de, *291*
Rodríguez, Lucas, *436*
Rodríguez de Lena, Pedro, *167, 414*
Rodríguez de Montalvo, Garci, *162*
Rojas, Fernando de, *49, 121, 152, 155, 161, 162, 167, 214, 227, 228, 250, 303, 336, 343, 346, 417-419, 421*
Rojas Zorrilla, Francisco de, *158, 462*
Rúa, Pedro de, *232*
Rueda, Lope de, *51, 124, 177, 324, 438, 439*
Rufo, Juan, *422*
Ruiz de Alarcón, Juan, *88, 158, 462*
Ruiz, Juan, *167*

Sa de Miranda, Francisco, *88*
Saavedra Fajardo, Diego de, *38, 116, 158, 160, 214, 261, 303, 458, 459*
Sabuco, Miguel (u Oliva), *421*
Salas Barbadillo, Jerónimo de, *158, 445*
Salcedo Coronel, García, *170*
Salinas, conde de, *45, 158, 250*
Salinas, Juan de, *159*
Salinas, Miguel de, *286*
Salinas, Pedro, *266*
San Pedro, Diego de, *346*
Sancha, Antonio de, *264*
Sánchez de Badajoz, Diego, *437*
Sánchez de Badajoz, Garci, *415*
Sannazaro, Iacopo, *51*
Santa Cruz, Melchor de, *421*
Santillana, marqués de, *48, 74, 77, 83, 134, 154, 155, 170, 260, 261, 285, 298, 303, 306, 308, 335, 382, 415, 416, 432*
Santos, Francisco de los, *459*
Sarmiento, Martín, *27*
Saussure, Ferdinand de, *369*
Sebeok, Thomas, *370*
Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres, *129*
Sempere, Jerónimo, *222*
Séneca, *196, 254*
Sesa, duque de, *159*
Silva, Feliciano de, *98, 99, 157, 163, 417*
Silvestre, Gregorio, *99, 433*
Simón Abril, Pedro, *288*
Smith, Paul Julian, *372*
Solís, Antonio de, *250*
Soma, duquesa de, *77, 287, 308, 432*
Sommaia, Girolamo da, *249*
Soto, Hernando de, *459*
Soto de Rojas, Pedro, *223, 239, 291, 453, 457*
Spitzer, Leo, *370*
Stephanus, Henricus, *382*
Suárez de Figueroa, Cristóbal, *459*
Suero de Quiñones, *167*

Tafur, Pero, *167, 168, 414*
Tamayo de Vargas, Tomás, *140, 261*
Tamariz, licenciado Cristóbal de, *422*
Tárrega, canónigo Francisco, *444*
Tasso, Bernardo, *51*
Tasso, Torquato, *222, 233, 333*
Teócrito, *51*
Terencio, *123, 254, 288*
Terrazas, Francisco de, *88*
Tibulo, *434*
Timoneda, Juan de, *124, 177, 422, 439*
Tirso de Molina, *125, 159, 225, 246, 250, 338, 461-462*
Todorov, Tzvetan, *370, 371*